هاشم النّحاس

عمق الرؤيا وسحر الرؤية

اعداد : محمد عبد الفتاح

الجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما
مهرجان الإسكندرية السينمائي الثاني والثلاثون
لدول البحر المتوسط
٢١ - ٢٧ سبتمبر ٢٠١٦

رئيس المهرجان
الأمـير أباظـــة

المطبوعات
أحـمـد كـامـل

جرافيك
أسماء عبدالله

تنفيذ
مصطفى عبده

رقم الإيداع

الموقع الإلكتروني
www.alexmcff.com
www.facebook.com/alexmcff

إسكندرية يا غرامي

دورة جديدة لمهرجان الإسكندرية السينمائي لدول البحر المتوسط، ذلك المهرجان الذى احتضن قضايا الوطن منذ دورته الأولى؛ في سبيل تحقيق تواصل حقيقي بين سحر وخيال الشاشة وبين الواقع.

في هذه الدورة التي تحمل اسم الفنانة الكبيرة «يسرا» أيقونة السينما المصرية، والتي تعد درةً من درر السينما المصرية الخالدات، اللائي صنعن وقامت على أيديهن صناعة السينما فى مصر.. ممثلات، مخرجات، ومنتجات... وغيرها من المهن السينمائية الأخرى.

في هذه الدورة تُكرَّم مجموعةٌ رائعةٌ من نجوم السينما المصرية والعربية والمتوسطية، ويُرفَع شعارٌ للدورة يهم كل مواطن عربي هو «السينما والمقاومة»؛ حيث تعرَّض وطننا العربي لغزوات المغتصبين الطغاة، كما يتعرض حاليًا لمحاولات تقسيمه إلى دويلاتٍ يسهل القضاء والسيطرة عليها، وليس خافيًا غزوات الجماعات المتطرفة والإرهابية التي تحاول القضاء على الأخضر واليابس.

من الإسكندرية عروس البحر المتوسط نرحب بضيوفنا من الأشقاء والأصدقاء على ضفاف هذا البحر الساحر بثقافاته وحضاراته، في حوارٍ متواصلٍ لا ينقطع بين صنّاع الإبداع والخيال والفن.. صناع الفن الذي جمع كل الفنون على شاشة السينما.

الأصدقاء والصديقات.. مرحبًا بكم في مصر الحضارة والتاريخ والعروبة، وفي الإسكندرية عاصمة الفن والجمال.

الأمير أباظة



هاشم النَّحاس.. عطاء متجدد

علي أبو شادي

ناقد وباحث سينمائي

في عام ١٩٧٢، يقدّم المخرج «هاشم النحاس» فيلمه «النيل أرزاق»؛ ليفتح – مع فيلم «حصان الطين» لعطيات الأبنودي – صفحة جديدة في تاريخ السينما التسجيلية المصرية.. في «النيل أرزاق»[١] يُصوِّر «النحاس»، بحس شاعري عذب، مجموعة من «الغلابة» اختاروا الماء سببًا للحياة، وموردًا للرزق، اختلفت مِهَنَهم، وجمع بينهم الكد والعناء والشقاء!

تتميز سينما «النحاس» بأسلوب خاص يتسم بالعشق للإنسان والمكان («الناس والبحيرة» ١٩٨١/ «البئر» ١٩٨٢)، الإنسان المصري البسيط «المنسي»، كما يحب أن يسميه، الذي يبني الحياة ويحقق نوعًا فريدًا من البطولة، الإنسان العادي الذي يعمل وينتج رغم قسوة الظروف.. تنشغل كاميرته برصد التفاصيل.. الوجوه المكدودة والأيادي الخشنة، والأقدام العارية («النيل أرزاق» ١٩٧٢/ «آيادٍ عربية» ١٩٧٥/ «في رحاب الحسين» ١٩٨١)، ويتابع في معظم أعماله، رحلته مع هؤلاء البسطاء في حياتهم اليومية، كلهم في حالة عمل، ينسجون ملحمة البقاء(«الخيامية» ١٩٨٣/ «أبو أحمد» ١٩٨٣).

ونلمح في أفلامه ذلك الاقتراب الحميم من هؤلاء البشر، يحتضنهم، ويحنو عليهم، يبرز ملامح قوتهم في مواجهة قسوة الواقع.. يقول «هاشم النحاس» عن منهجه في التناول: «لا أحب أن أركز على مرارة الواقع.. المرارة الحقيقية في نظري أن يفقد الإنسان ذاته، والإنسان المصري لم يفقد ذاته حتى الآن، رغم كل الحصار المضروب وكل الإعصارات التي تجتاحه.. وأملى أن أقف بجانبه في صموده بالكشف عن مواطن قوته.. أريد أن أُطلع الناس على أفضل ما فيهم.. أن أؤكد أن الإنسان العادي الذي لم يذهب صيته بين الناس، المغمور، والمنسي هو بطل يستحق أن تُخرج عنه الأفلام».. كما يكتسب المكان عنده خصوصية وخصوبة («توشكى» ١٩٨٢/ «سيوة» ١٩٨٦) تكشفان عن عمق العلاقة بين البشر والأرض، وتُفصح أعماله عن رؤية اجتماعية متقدّمة تجنح إلى رصد الواقع، ووصفه في محبة وألفة، وحساسية فائقة، وقد حظيت معظم هذه الأفلام بالتقدير، وحصدت عشرات الجوائز من المحافل المحلية والعربية والدولية.

---

١ كل الأفلام المذكورة في الكتاب من إخراج هاشم النحاس متوافرة للمشاهدة على شبكة الإنترنت (يوتيوب).

ربما لا يقل تأثير «هاشم النحاس» النقدي والثقافي عن دوره المرموق ومكانته الرفيعة في مجال السينما التسجيلية، فقد أثرى المكتبة السينمائية بالعديد من الكتب مؤلفًا ومترجمًا وباحثًا، وأسهم بفعالية في نشاطات المجتمع المدني، مشاركًا في تأسيس أهم الجمعيات السينمائية في مصر منذ عام ١٩٦٠ ميلاد «جمعية الفيلم» أقدم وأعرق جمعيات السينما، مرورًا بـ«جماعة السينما الجديدة»، و«جمعية نقاد السينما المصريين» و«اتحاد السينمائيين التسجيليين والعرب».

منذ أربعة أيام، وفى السابع والعشرين من هذا الشهر (مارس) أكمل «هاشم النحاس» عامه السادس والسبعين - متّعه الله بالصحة والعافية وأضاء نور عينيه - أمضى منها ما يزيد على الخمسين عامًا في محراب السينما متذوّقًا رهيفًا، وناقدًا قديرًا، ومخرجًا مبدعًا، ومترجمًا دقيقًا، وباحثًا دؤوبًا، وأستاذًا أمينًا، ومفكرًا سينمائيًّا رصينًا، ونموذجًا مُشرِّفًا في لجان التحكيم بالمهرجانات على المستوى الوطني والقومي والدولي، وقوةً دافعةً لأجيالٍ تالية، مع خُلق رفيع وأفق رحب، وتواضع جم، متسمًا بسماحة الصدر، وهدوء الأعصاب، وإيمان بحق الاختلاف، واحترام الرأي الآخر.

«هاشم النحاس» واحد من البنائين الكبار «الشقيانين» كأبطال أفلامه التي سوف تظل مكتسبة أهميتها - إلى جانب قيمتها الفنية - لارتباطها الدائم، بتصوير البسطاء الكادحين، ملح الأرض - لا المشاهير- وتقديم صورتهم على الشاشة، مُعليًا من شأن العمل، وهو يتابع رحلة كدّهم، وهم ينشدون نشيد الحياة. «هاشم النحاس» - أطال الله عمره - عطاء دائم.. متجدد.



أقامت جمعية نقاد السينما المصريين ندوة تكريمية لـ«هاشم النحاس» في مركز الحضارة بدار الأوبرا المصرية، ضمن فعاليات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي في دورته الـ (٣٧)، أشرف عليها «محسن ويفي»، وأدارها «فوزي سليمان»، دعاني «هاشم النحاس» لحضورها. ومن شدة تواضعه وإنكار ذاته لم يذكر لي كلمة عن التكريم. ولكنه قال لي إن فيلمين من أفلامه التسجيلية سيعرضان، أحدهما فيلمه الخالد: النيل أرزاق.

شاهدت معظم، إن لم يكن كل الأفلام التسجيلية، التي أخرجها «هاشم النحاس» في مناسبات مختلفة. ومع هذا ذهبت في الموعد الذي حدده لي لأدخل لأول مرة مركز الحضارة بدار الأوبرا. ولأجد جمعًا من الأحباء والأصدقاء الذين جمعهم حبهم لـ«هاشم النحاس». وتعبيرهم عن الحب النابع من أعماقهم. فليس لأحد منهم مصلحة عند هاشم. وليس لهاشم مصلحة عند أحد. ولكنها المشاعر الإنسانية الخالصة. وما أندرها في أيامنا.

و«هاشم النحاس» قدّم للسينما (١٤) كتابًا من تأليفه، و(٣) كتب مترجمة، و(٦) كتب راجع ترجمتها. أشرف على إصدار أكثر من (٣٠) كتابًا سينمائيًّا معظمها ضمن سلسلة الكتاب السينمائي التي صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. فضلاً عن أنه أخرج (٢٠) فيلمًا تسجيليًّا.

عرفت «هاشم النحاس» قبل أن أعرفه. قرأت له كتابه: يوميات فيلم. وهو عن المراحل التي مرت بها رواية نجيب محفوظ: القاهرة الجديدة. إلى الفيلم الذي أخرجه عنها صلاح أبو سيف بعنوان: القاهرة ٣٠، في نشرة جمعية نقاد السينما المصرية، كتب الدكتور محمد كامل القليوبي، أن هذا الكتاب يرصد مراحل تصوير فيلم: القاهرة ٣٠ في تجربة هي الأولى والأخيرة في تاريخ السينما المصرية. بل لعلها من الكتابات المبكرة للغاية، التي تناولت مثل هذا الموضوع في العالم. وقد قام هاشم بذلك مستخدمًا خبرته كصانع أفلام.

جاءت معرفتي بهاشم في رحاب نجيب محفوظ. ما إن ظهر في جلستنا حتى أشار له نجيب محفوظ وقال لي: هذا الرجل فضله عليّ كبير جدًا. لا تستطيع كلمات اللغة العربية أن تعبر عمّا فعله لي. فلولاه، ولولا الجهد الذي قام به ما عرف الناس الدور الذي قمت به في كتابة سيناريوهات، ولا ما جرى لرواياتي عندما تم تحويلها إلى أفلام سينمائية.

سمعت عنه عندما أطلق "سامي السلاموني" على (٤) من نقاد السينما المعاصرين عصابة الأربعة. وكان يقصد "سمير فريد" و"علي أبو شادي" و"كمال رمزي" و"هاشم النحاس".



والحمد لله أن على أبو شادي في كلمته بحفل التكريم عدّل من عبارة سامي السلاموني وقال إنها عصابة الثلاثة وليست عصابة الأربعة. فهاشم النحاس لا يمكن أن يكون جزءًا من عصابة. والثلاثة الآخرون – وهذا الكلام من عندي – أسسوا النقد السينمائي المصري والعربي وكانوا روادًا فيه.

لاحظت على هاشم من خلال تعاملي معه حالة التصالح مع النفس. والرضا عمّا قام به. وعدم النظر إلى ما حصل عليه الآخرون. ولا التوقف أمامه. من الصعب أن أصفه بالعبارة التي كنت أسمعها في قريتي: الرضا بالمقسوم عبادة. فالرجل كان يعرف ما يريد. وكان صاحب مشروع. عمل عليه ولم يحد عنه لحظة مهما كانت مبررات محاولة القيام بأي أعمال أخرى.

لنجيب محفوظ عبارة تقول: المتلفت لا يصل. ولا أعرف إن كان قالها في وصف هاشم النحاس أم لا؟ لكن هاشم النحاس كان يعرف طريقه. وكانت له عينان على الطريق. ترى آخره قبل أن تعرف بداياته. من الأمور التي تحلي بها نجيب محفوظ ومازال هاشم النحاس متمسكًا بها أنه لم يكن ينظر لعيوب الناس. ولا يتوقف أمام الحفر الموجودة في شخصياتهم. ولكنه كان يتعامل مع كل ما هو إيجابي في الشخصية الإنسانية التي يجد نفسه في مواجهتها.

لا أعرف إن كان هاشم النحاس قد أخذ هذه الخصلة من نجيب محفوظ؟ أم أنها جزء من تكوينه الإنساني؟ فأنا لم أعرفه في بداياته الأولى. ولا سنوات تكوينه. وقد دهشت من نشرة جمعية نقاد السينما المكتوب فيها أنه مولود سنة ١٩٥٦، فالشيخوخة المبكرة التي تبدو عليه تعطيه من السن أكثر من هذا بكثير. أيضًا فإن هذه الشيخوخة تعكس معاناته، والدور الذي قام به، وأخذ نفسه بأكبر قدر من القسوة لينجز ما نذر نفسه له. بعيدًا عن كثير من مسرات الحياة.

فاجأني في تكريمه وجود «إبراهيم العريس»، المثقف العربي والناقد السينمائي اللبناني. وإبراهيم العريس حكاية، لا يصح أن أشير إليها عرضًا. وما قدمه العريس لمصر. والثقافة المصرية والعربية لا بد أن نذكره، وأن نوثّقه للأجيال المقبلة. فالرجل واحد من صناع الوجدان العربي في القرن العشرين.



البحث عن مصر في السينما

سمير فريد

ناقد ومؤرخ سينمائي

بعد أن أصدر العديد من الأبحاث، وكتب العديد من المقالات النقدية، وأخرج العديد من الأفلام التسجيلية من مختلف الاتجاهات، بدأ "هاشم النحاس" مرحلة جديدة في مسيرته الفنية مع فيلميه "الناس والبحيرة" و"في رحاب الحسين"، وهما من أهم الأفلام التسجيلية التي أنتجت في السينما المصرية، و"الناس والبحيرة"، فاز بالجائزة الوحيدة التي فازت بها السينما المصرية الروائية والتسجيلية عام ١٩٨١، وهي جائزة الجمهور في مهرجان نيون بسويسرا.

ذات مرة قال جودار "إنه لا يشعر بالفرق بين إخراج فيلم وكتابة النقد، فالفيلم عنده هو أيضًا نقد، ولكن بلغة أخرى، ولموضوع آخر، هو الحياة ذاتها". ويبدو هاشم النحاس - أيضًا - باحثًا سواءً في كتبه ومقالاته، أو في أفلامه، وخاصة في فيلميه الأخيرين، إنه يبحث ولكن موضوع البحث هذه المرة هو مصر، أو بالأحرى الشخصية المصرية، المكان والزمان والإنسان، فنجد أسلوبه في الفيلمين هو الوصف المتأني الدقيق لموضوعه (البحيرة – الحسين)، ونجد تركيزه على الإنسان في هذا المكان أو ذاك، وينعكس الزمان في العمل الذي يمارسه هذا الإنسان، إن الصيادين في البحيرة يعكسون زمانًا طويلاً يعيش في أعماقهم من خلال طريقة ممارستهم لعملهم، وكذلك صناع التحف الدقيقة في خان الخليلي بالحسين، ولا يحاول هاشم النحاس أن يحكم على الناس أو المكان أو الزمان، بل إنه يتجنب معتمدًا كل أنواع الحكم أو التقييم، ويقتصر في عمله على رصد الظواهر وتحليلها، وبلغة سينمائية نقية تعتمد على زوايا التصوير والمونتاج والمؤثرات الصوتية والموسيقى، دون التعليق أو الحديث مع الأشخاص موضوع ومحتوى التصوير، وليس غياب الكلمة هو ما يجعلنا نصف هذه اللغة بالنقاء، فالكلمة لا تتعارض مع نقاء اللغة السينمائية، وإنما عدم افتقاد الكلمة هو ما يجعلنا نقول ذلك، وفرق كبير بين غياب الكلمة وعدم افتقادها.

يحاول هاشم النحاس البحث عن مصر في السينما وبلغة سينمائية، ومن خلال العلاقة المباشرة التي تصنعها السينما التسجيلية بين الكاميرا والواقع، وهو في هذه المحاولة يتحرر من المخاوف، ويحاول اكتشاف الواقع من جديد بنظرة صافية إلى حد كبير، هناك من يخشى تصوير



التفاصيل في الحياة اليومية التي صورت من قبل حتى لا يبدو فيلمه تكرارًا لأفلام أخرى، وهناك من يخشى تصوير ما قد يعتبره البعض من مظاهر التخلف والرجعية، ولكن مخرجنا لا يصدر حكمه على أي شيء، ويعبر عن الحياة اليومية حتى لو كانت قد صورت من قبل لأنه يريد اكتشافها من جديد.

إن "هاشم النحاس" في فيلميه يمجد العمل اليدوي في صيد الأسماك، وفي صنع التحف الدقيقة، ولا يتعامل مع هؤلاء الصناع أو أولئك الصيادين وكأنهم ظواهر منقرضة، وإنما كبشر يتميزون بالمهارة والقدرات الخاصة، وقد يبدو الإيقاع رتيبًا، وقد يشعر المتفرج لوهلة بأنه "لا جديد" بمعنى أنه لا يوجد ما يثيره في هذا الموضوع، ولكن هذه هي سمة الباحث الموضوعي، الذي يهتم بمنهجية بحثه وصحة اتجاهه في البحث، أكثر مما يهتم بالنتائج المثيرة أو غير المثيرة لهذا البحث، فالإثارة في النهاية مسألة ذاتية ونسبية، وما يعتبره البعض مثيرًا قد لا يعتبره آخرون كذلك.

ولعلّ الصعوبة الحقيقية إزاء عمل فنان مثل "هاشم النحاس"، أنه عمل لا تبدو قيمته بوضوح إلا من خلال الكَم، أي من خلال نجاحه في إخراج عدد كبير من الأفلام، والمؤكد أن البحث عن مصر في السينما التسجيلية على هذا النحو الذي يطمح إليه النحاس، والذي يبدو من خلال فيلميه، يحتاج إلى عدد كبير جدًا من الأفلام.



الإنسان وإبداع الحياة
قراءة في وثائقيات هاشم النحاس

رامي عبد الرازق
ناقد سينمائي

لو أن مونتيرًا هاويًا أو محترفًا قام بتوليف مجموعة أفلام المخرج هاشم النحاس منذ عام ١٩٧٢ بداية من "النيل أرزاق" ثم "الناس والبحيرة" و"في رحاب الحسين" ١٩٨١، ثم "البئر" و"توشكى" ١٩٨٢ ثم "خيامية" و"شوا أبو أحمد" ١٩٨٣، ثم "سيوة" ١٩٨٧، ثم "ناس ٢٦ يوليو" ٢٠٠١، وذلك في متتالية فيلمية واحدة بالترتيب الجغرافي لمصر من الجنوب للشمال (من توشكى إلى بحيرة المنزلة)، فما هي المحصلة التي سنخرج بها من هذا التوليف الممتد على استقامته؟

في الحقيقة يمكن تقسيم محصلة هذه المتتالية إلى عدة عناصر، ولكن أهمها هو أن التناغم الأسلوبي لن يجعلنا نستشعر أنهم أكثر من فيلم! بل فيلم واحد طويل يتكون من عدة فصول يتحدث عن الشخصية المصرية خلال ما يقرب من عشرين عامًا عبر عين راصدة واعية، غير سياحية أو ممجدة، بل باحثة عن المعاني والقيم، سواء الثابتة أو المتغيرة، بالإضافة إلى التوثيق الدقيق والمثابر لكل ما يتصل بالإنسان والواقع والبيئة وطبيعة الحياة والتطور الحضاري، ناهينا عن طرح الجانب الاجتماعي على مستوى علاقة الأجيال ببعضها، وعلاقة الرجل بالمرأة، والدور الاجتماعي والاقتصادي لكل منهم داخل الوحدة الأولية لأي مجتمع وهي الأسرة.

بل إن النظر إلى تلك المتتالية الفيلمية مجتمعة تجعلنا ندرك نوعًا آخر من البناء طويل المدى أو واسع التغطية، وهو البناء القائم على الدوائر المتداخلة بداية من الفرد (النيل أرزاق) إلى الأسرة (شوا أبو أحمد) إلى المدينة (توشكى وسيوة والقاهرة ممثلة في "رحاب الحسين" و"ناس ٢٦ يوليو")، بالإضافة إلى مختلف البيئات المصرية (صحراوية في "توشكى" و"البئر"، وزراعية في "سيوة" و"شوا أبو أحمد" ومائية في "الناس والبحيرة" وحضرية في "خيامية" و"في رحاب الحسين" و"ناس ٢٦ يوليو").

ولكن هل تتجلى المحصلة الوثائقية لتجارب "هاشم النحاس" بالنظر عبر الزاوية المحلية فقط؟ والتي مهما اتسعت وتفرعت ما بين فرد وأسرة ومدينة، وما بين صحراء ونهر وبئر وبحيرة فإنها تظل محدودة في سياق البيئة المصرية!



في الحقيقة تعتبر النظرة المحلية أضيق مما تكشف عنه تجارب النحاس منذ بداياته عام ٧٢، وطوال ثلاثين عامًا من النفاذ عبر الكاميرا إلى الواقع. إنها تجارب تتجاوز الرؤية المحلية البراقة إلى نظرة وجودية وتجريدية أكثر اتساعًا وحكمة وحميمية بل وعالمية، وذلك فيما يخص الكيان الأكثر تأثيرًا ووجدانية وخلقًا للتواصل في السياق السينمائي سواء كان الروائي أو الوثائقي ونعني به (الإنسان).

يمكن أن نعتبر أن تجارب النحاس تنطلق من متن فكري وفلسفي وشعوري واحد أو أساسي هو ما يمكن أن نطلق عليه (ومن الإنسان كل شيء حي) فثمة احتفاء واضح أسلوبيًا وبنائيًا وتوثيقيًا بالإنسان سواء على مستوى الكيان أو القيمة وهو احتفاء بالحياة التي يمثل الإنسان عقلها الواعي ومشاعرها الفعّالة وحضاراتها المتطورة وإعمارها الممتد وفنها الراقي والناضج والممتع.

هكذا يمكن أن نرصد في إطار حديثنا عن مجموعة من تجارب النحاس المتمثلة في عشرة نماذج وثائقية عددًا من العناصر التي تجعلنا ندرك قيمة الإنسان كمحور أساسي في الموقف الوثائقي الذي اتخذه هذا المخرج من الواقع والحياة والزمن والتاريخ على حد سواء.

هذه العناصر يمكن تلخيصها في:

- العناوين.
- اللقطة الأولى.
- كيمياء السرد.
- شريط الصوت.

العناوين (الإنسان والأرض والتاريخ):

لا يعتبر عنوان الفيلم- أي فيلم- مدخلاً لتلقي الفيلم فقط، أو ممرًا لغويًا لتقريب الفكرة التي يتحدث عنها، أو يسعى عبر سرده لتوصيلها، بل هو مفتاح قراءة لما خلف الوعي المباشر والقصدي للمخرج، وبوصلة حساسة للمتلقي تجعله قادرًا على النفاذ خلف الظاهري والواضح إلى المخفي والمخبأ الذي يحتاج إلى أكثر من مجرد المشاهدة وهو السعي الذهني والشعوري داخل أروقة الفيلم.

في أول أفلامه (النيل أرزاق) يقدم النحاس نموذجًا للعناوين التي سوف تصبح سمة أساسية في تجاربه التالية؛ حيث إضافة كلمة نكرة (أرزاق) إلى كلمة معرفة (النيل) الذي هو اسم علم، وهو في نفس الوقت يمكن اعتباره فلسفيًا (ظرف مكان) فهو يختصر هنا الحياة بالكثير من



تفاصيلها الخاصة ومشتملاتها المعنوية، فهو أقرب لنهر الحياة المتدفق من قديم الأزل وإلى الأبد، بينما الإنسان هو ذلك الملاح العابر أو الصياد الصبور أو المزارع المقيم على الضفاف، ومصطلح «أرزاق» هو واحد من المصطلحات المحلية المعروفة للكثير من الطبقات الاجتماعية الدنيا والمتوسطة والتي تختصر حكمة داخلية ومتجذرة أن كل ما يكتسبه الإنسان ماديًّا ومعنويًّا ما هو إلا (رزق)، أي منحة من السماء، وهو مصطلح يفيد التسليم بأن الإنسان ليس في يده سوى السعي والعمل و(الأرزاق على الله)، أي أن نتاج هذا العمل سواء، ماديًّا أو معنويًّا لن يأتي بسبب العمل مباشرة، ولكن بسبب العمل مضافًا إليه التوفيق الإلهي، وهي إحدى سمات البشر عامة والمصريين خاصة، فكلمة (أرزاق) تمثل مختصرًا هائلاً للإيمان الداخلي بوجود قوى علوية مانحة، لكن منحها لا يأتي سوى عبر السعي إلى تلك المنح، أي أن الكلمة تختصر معنيين مهمين من معاني الحياة والإنسانية (الإيمان والعمل).

لو اعتبرنا إذن أن (النيل) يمثل مرادفًا (للحياة) في عنوان الفيلم وأن (أرزاق) تساوي (الإيمان والعمل)، فإننا أمام معادلة بسيطة لكنها تبدو متجلية بشكل واضح في سياق الفيلم.

هذه إذن هي أولى اللبنات التي وضعها النحاس كقاعدة عامة في الكثير من تجاربه اللاحقة، والتي سوف نراها فيما بعد عبر سياقات عناوين مثل (الناس والبحيرة) و(البئر) فهذا الكلمات رغم أنها تبدو معرفة بأدوات التعريف اللغوية الاعتيادية إلا أننا أمام حالة تجريد فلسفية وحياتية وإنسانية واضحة، فلم يكتب مثلا (الناس وبحيرة المنزلة) تحديدًا أو (البئر الفلاني)، كعادة أهل الصحراء في إطلاق الأسماء على الآبار لتمييزها عن بعضها.

ولكن رغم التعريف لغويًّا إلا أن السياق العام يظل تجريديًّا عامًا يتحدث عن (ناس) يتكسبون (أرزاقهم) من (العمل) في (بحيرة)، وبما أن التعليق الصوتي غائب والتحديد الجغرافي بصريًّا ومعلوماتيًّا مستبعد عن قصد، فإن تلقي الفيلم يحتوي على قدر كبير من التجريدية التي تجعله أكثر اتصالاً مع القيم والنشاط الإنساني العام أكثر من اتصاله برسالة محلية محددة الهدف.

ولو تصورنا (متلقى أجنبي) يشاهد الفيلم، فإنه على سبيل المثال لن يحتاج إلى جملة واحدة مترجمة، بما فيها أغنيات الصيادين، والتي تشبه أغنيات الصيادين التراثية في كل العالم، ولن يتساءل المتلقي الأجنبي أين تقع هذه (البحيرة) ولا ما هي جنسية هؤلاء (الناس)، بل سيتابع بشغف تلك الانتقالات الشاعرية جدًا، واللقطات المنمقة بعناية ورؤية واضحة عمّا يمكن أن يكون احتفاءً بقيمة العمل الإنساني، بل وبالإنسان نفسه، الذي يخلط الغناء بالجهد، ويعرف كيف يتعايش



مع بيئته، ويطوعها لصالح أن تستمر حياته وحياة من حوله ومن بعده محملا بإيمان عظيم بأهمية ما يفعله، وقيمة ما يمثله هذا الجهد، سواء كان صيدًا أو زراعة (نلاحظ أن أفلام «النيل أرزاق»، «الناس والبحيرة»، و«البئر»، و«سيوة»، كلها قائمة على تتبع اثنين من العناصر الحضارية المتجذرة في التاريخ البشري وهما الصيد والزراعة).

وفي فيلمه «سيوه» يتصدر عنوان الفيلم عنوان فرعي هو (سيرة الإنسان والأرض والتاريخ)، أفلا يوحي ذلك بطبيعة التراتبية الفكرية والنفسية والشعورية التي يتعامل بها النحاس مع موضوعات أفلامه؟ أو بمعنى آخر الموضوع الأساسي لأفلامه وهو (الإنسان) على اختلاف البيئات والتفاصيل والأماكن التي يعيش فيها! ألا يمكن تطبيق نفس هذه التراتبية (الإنسان والأرض والتاريخ) على أفلام مثل «شوا أبو أحمد» و«توشكى» و«النيل» و«البئر» وحتى «٢٦ يوليو» و«مبكى بلا حائط»؟

من الصعب بالطبع أن نفصل أسلوبيًّا ما بين غياب التعليق الصوتي تمامًا في أفلام النحاس وبين عناوين هذه الأفلام، خاصة مع الإشارات المتتالية إلى فكرة التجريد والسعي نحو أفق أوسع في تلقي أفلامه، حتى مع التحديد المكاني في بعض التجارب مثل (سيوة، وتوشكى، وشوا أبو أحمد، وفي رحاب الحسين، و٢٦ يوليو).

هنا يمكن أن نجد نفس القدر من التجريد في العناوين رغم أنها أسماء معرفة بحكم كونها أعلامًا (مدن، قرى، أحياء، شوارع)، فهل كان سيتغير تلقي الفيلم لو أن اسم سيوة أو توشكى أو ناس ٢٦ يوليو اسم آخر لا يدل على قرية أو حي أو شارع؟!

في الحقيقة، فإن الإجابة هي لا، لأن المتلقي سيجد عبر سياق اللقطات والمشاهد وغياب التعليق الصوتي، بالإضافة إلى أسلوب المونتاج، إن الاسم لا يشكل فارقًا كبيرًا، بل هي تلك الحالة الإنسانية التي تتجلى عبر متابعة بشر لا ندري ما هي أسماؤهم ولكنهم يمثلون جوهر الحياة نفسها، ودور الإنسان الحقيقي في إعطاء الحياة قيمتها ومعنى لوجودها.

فسيوة وتوشكى ربما يشبهان الكثير من قرى ومدن العالم الريفية، والحسين يشبه الكثير من الأحياء التي تجتمع فيها قيمتا العمل والإيمان (الصناعات اليدوية بجوار مكان له قيمة روحانية متمثلة في وجود المقام الأبرز في الديانة الإسلامية والذي لا فرق بينه وبين مزارات القديسين في المسيحية أو في أي ديانة أخرى)، أمّا شارع «٢٦ يوليو» فهو - سينمائيًّا - ظرف مكان وزمان مجتمعين (مكان يحمل اسم تاريخ زمني محدد مؤثر في مجتمعه)، ويمثل رصده دون تعليق صوتي محمل بالمعلومات، رصدًا لشارع في وسط البلد - أي بلد - يمكن من خلاله تشريح الكثير من الظواهر الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للمواطنين، الذي أطلق عليهم المخرج تلك الكلمة النكرة (ناس) بكل تجريديتها رحبة التأويل.



حتى في أفلام مثل: «مبكى بلا حائط»، والذي أنجزه عقب «النيل أرزاق»، وشكل جزءًا من الأفلام المنتجة وقتها للاحتفال بنصر أكتوبر عام ١٩٧٣، فإننا نجد عنوان الفيلم مكونًا من كلمتين نكرتين، هما: (مبكي) و(حائط) صحيح أنهما تأتيان في سياق ساخر من المصطلح اليهودي (حائط المبكى) على اعتبار أن اليهود /الصهاينة هم العدو الذي تم الانتصار عليه في حرب أكتوبر، ولكن النظر إلى جوهر الفيلم الذي يصور معرضًا لغنائم «أكتوبر»، فإننا نجد أن غياب التعليق الصوتي مع تنكير العنوان يجعلنا أمام استعراض لغنائم «شعب» منتصر، فالمعرض الذي يضم أسلحة خفيفة وثقيلة من غنائم الحرب يمثل مبكى الهزيمة بالنسبة للعدو، أمّا غياب الحائط أو (بلا حائط) على حد تعبير العنوان، فيعني أن تلك الهزيمة لم يعد هناك ما يسترها أو يحجبها عن الأعين.

إننا نشاهد مبكى/معرض بلا حوائط، بل هو مفتوح في الهواء الطلق - أرض المعارض القديمة بالجزيرة - لهذا الشعب المنتصر الذي استطاع هزيمة العدوان وتحرير الأرض من أجل الأجيال الجديدة، والتي نراها في لقطات عديدة للأطفال والفتيان والمراهقين، الذين يتجولون في المعرض، ويصعدون فوق الأسلحة في دلالة على أنها فقدت معانيها الحربية، وأصبحت جزءًا من تاريخهم العام والشخصي بعد الانتصار.

وهل هناك فرق بين هذا المعرض، ومعارض الأسلحة التي كانت تقام لاستعراض ما تبقى من جيوش النازي على سبيل المثال بعد هزيمته في الحرب العالمية! مرة أخرى نحن أمام حالة تجريدية تفيد الاحتفاء بقيمة أخرى من قيم الوجود الإنساني وهي الكفاح من أجل الحرية والاستقلال والإرادة التي تولد الانتصار، ولكن في صورة سينمائية وتوثيقية بسيطة وعميقة ومعبرة، ودون تدخل معلوماتي أو أي إملاءات أيديولوجية. بل إننا لا نرى حتى صورة لرئيس الدولة أو القادة بل الجنود الذين شاركوا والشعب الذي يحتفل والغنائم التي حصدها الكفاح المسلح والحرب من أجل تحرير الأرض.

وفي مقابل عنوان مثل «مبكى بلا حائط» نجد عنواناً من كلمتين معرفتين يذكرنا بـ«الناس والبحيرة»، وهو «الحجر الحي»، فرغم أن الكلمتين معرفتان إلا أن منحاهما التجريدي، والأفق الذي يتسع لتأويل معناهما مع فعل المشاهدة يجعل التعريف هنا تعريفًا احتفائيًّا، وليس تعريفًا من باب الإعلام.



فما هو الحجر الحي؟

أو ما الذي يجعل الحجر وهو تلك المادة الصلبة الجامدة الميتة تدب فيه الحياة ليكتسب صفتها الملحقة به في العنوان؟

الإجابة ببساطة واختصار هي: (الإنسان).

الإنسان: هو الذي يستطيع أن يبث الحياة في الحجر، وليس الزمن أو التاريخ أو أي عنصر وجودي آخر. إننا أمام عملية ترميم قاعدة أبى الهول من خلال نحت مجموعة من الأحجار التي تشبه في الشكل والتكوين مجموعة الأحجار الأصلية والأساسية للقاعدة، هذه العملية الفنية جدًا والدقيقة جدًا تمارس عبر أدوات خشنة وثقيلة (قدوم وشاكوش ومطرقة وأزاميل مختلفة الأحجام والتخانات)، ولكن عبر الطرقات والدق والنحت والبرد من تلك اليد الإنسانية يكتسب الحجر صفة الحياة وتدب فيه الروح كلما اتخذ تكوينًا معينًا مشكلاً في النهاية مصفوفة بنائية لا تعبر فقط عن جوهر الحضارة ولكن عن روح الحياة نفسها، وكيف أن الإنسان، والإنسان فقط هو القادر على أن يبثها لا في الموجودات الحية من حوله كالحيوانات والنباتات (كما في مجموعة النيل أرزاق التي سبق وأشرنا إليها) ولكن في الجمادات - أيضًا - سواء كانت أقمشة (كما في فيلم خيامية) أو خامات صلبة (كالنحاس والصدف والفضة والخشب كما في رحاب الحسين) وكذلك في (الحجر) نموذج الخمول والموت وفقدان الروح الكامل.

من هنا يصبح الاسم بوصلة فكرية وفلسفية للوقوف على جوهر الفيلم ورؤية النحاس نفسها في التعامل مع التفاصيل من أجل إبراز القيمة التي سبق أن أشرنا إليها في البداية (ومن الإنسان كل شيء حي).

جينوم اللقطة الأولى

في الكثير من أدبيات النقد السينمائي تعتبر اللقطة الأولى في الفيلم هي أكثر اللقطات قدسية؛ لأنها تمثل في نظر الكثيرين ليس فقط نقطة الهجوم على المتلقي بالمعنى الدرامي، من أجل جذبه للمشاهدة والاستحواذ على عقله ومشاعره، ولكن لأنها تمثل في التجارب الفيلمية متقنة الصنع، عالية الجودة، محكمة الصياغة، منمقة الفكر، زخمة المشاعر كبسولة بصرية مكثفة تحتوي على كل جينات الفيلم تقريبًا سواءً الفكرية أو البصرية، أي أنها تمثل «الجينوم» الأساسي للفيلم إذا صح التعبير.

ولو أننا طبقنا فرضية جينوم اللقطة الأولى على تجارب هاشم النحاس التي تنحو باتجاه الاحتفاء بالإنسان، وكونه مصدرًا للحياة بمفهومها الحضاري والفكري والفني فإننا بسهولة يمكن أن نرصد ذلك الاحتفاء عبر اللقطات الأولى في أفلامه.



في «النيل أرزاق»، الذي يتحدث عن علاقة عنصري الإيمان والعمل، اللذين يكسبان الحياة قيمة ومعنى، نجد أن اللقطة الأولى من الفيلم أو اللقطتين الأوليين المتتاليتين من الفيلم هما لقطة عامة من زاوية مرتفعة لمياه النيل والموجات النيلية الصغيرة المتكسرة التي تجعله أشبه بسجادة من الماء في لقطة لا تستغرق ثواني قبل أن تتبعها اللقطة التالية مباشرة، والتي تمثل لقطة عامة متوسطة لرجل/صياد يقف في ثلث الكادر الأيسر، ويقوم بعملية إعداد لشبكة صيد (رمز الرزق المنتظر أو الأرزاق المنتظرة من هذا النيل والتي سوف يستخرجها منه هذا الإنسان البسيط عاري الصدر الذي يقف وخلفه الأفق/ السماء، رمز الإيمان، تكشف عنها خلفية الكادر ويمينه الخالي.

إذن في أقل من ثوانٍ معدودة من بداية الفيلم، وبلقطتين متتاليتين قصيرتين وكأنهما لقطة واحدة استطاع النحاس أن يضمن لنا رسالة الفيلم ومغزاه وأسلوبه في آن واحد (النيل رمز الحياة والصياد هو الإنسان والشبكة رمز العمل والسماء في الخلفية رمز الإيمان) هكذا دون كلمة واحدة أو آية قرآنية أو صوت معلق مهيب النبرات! فقط ثوان معدودة على الشاشة كثفت بشكل (جيني) كل ما يريد الفنان إعلانه عن موقفه الوثائقي من الحياة.

ولا تختلف اللقطة الأولى في «النيل أرزاق» عن اللقطات الأولى، والثانية في «الناس والبحيرة»؛ حيث مراكب شراعية صغيرة في غبشة الفجر، تتحرك فوق سطح البحيرة الساكن في لقطة لا تستغرق ثواني، ثم تليها لقطة لاثنين من الصيادين يقومان بإعداد الشباك في ضوء الفجر الباكر، بينما تبدو السماء في الخلفية وزرقة البحيرة المائلة للرمادية في قاع الكادر وثلثه الأيسر، في حين تحتل الثلثين الأيمن والأوسط جلسة الصيادين/البشر فوق أحد هذه المراكب الشراعية الصغيرة التي رأيناها في الثواني الأولى.

وفي فيلم «البئر»، تبدو اللقطة الأولى تكثيفًا للعلاقة ما بين الإنسان والحياة، أو بين البدو والماء من أجل إنتاج الحضارة وإعمار الوجود، فاللقطة الأولى هي ليدين سمراوين خشنتين من أثر العمل لسنوات طويلة تقومان بسكب الماء من إناء معدني لغسل الأيدي، ثم تليها لقطة لوجه الرجل العجوز صاحب اليدين وهو يغسل وجهه.

هذه اللقطة تحديدًا يمكن أن تُضاف إلى العديد من اللقطات الأولى في أفلام النحاس التي تبدأ عادة بيدين أو بشخص يفعل شيئًا بيديه، إن اليدين لهما دلالة العمل والفعل سواء على المستوى المادي أو المعنوي أو الفلسفي أو حتى الديني، والتعبير القرآني الشهير (ما قدمت يداه) يكثف ويختصر قوة اليدين فيما يخص دلالات الفعل البشري والعمل الإنساني.



ويبدو النحاس مستوعبًا بشكل كامل لقوة الحضور الرمزي والدلالي لليدين البشريتين، وارتباطهما بالفرضية التي نسوقها - هنا - وهي احتفاؤه بقيمة الإنسان بالنسبة للحياة، والتي يكتسبها مما يفعله بيديه، ولذلك سوف نجد أن الأيدي هي دومًا العنصر الإنساني الأبرز حضورًا في اللقطات الأولى من أفلام النحاس، وهو ما يتجسد في اللقطات الاستهلالية لأفلام مثل «خيامية» و«في رحاب الحسين» و«شوا أبو أحمد» و«سيوة» وحتى «الحجر الحي».

ففي «خيامية» وكعادة النحاس كما أسلفنا يتم تقسيم اللقطة الأولى إلى ثلث وثلثين، الثلثان الأساسيان - يمين أو يسار الكادر- والمقدمة يحتلهم دومًا (الإنسان العامل) مصدر الحياة في هذا الوجود، وهنا نراه وهو معلق فوق عواميد الخشب الطويلة التي يتم ربطها ببعضها البعض من أجل نصب قماش الخيام عليها لتشكل صوانًا.

إن فيلمًا بعنوان «خيامية» لا يبدأ بمشهد لقماش الخيام أو صناعته أو تطريزه، ولكن يبدأ بالإنسان الذي يقوم بعمل ما يرتبط بهذه المهنة أو الفن، أليس في هذا دليل مهم على أن سياق الفيلم ومحوره يتجاوز فكرة فن الخيامية إلى الإنسان ذاته! وكيف أنه لا يستطيع فقط أن يخلق من تطريزات الأقمشة أشكالاً جميلة وبراقة وجاذبة للنظر، ولكنه يوظف كل هذا في شتى نواحي الحياة!

بل إن فيلم «خيامية» تحديدًا يجعلنا أمام إحدى الحقائق التي يصر عليها النحاس في معظم تجاربه وهي أن (الحياة هي مهنة البشر)، وليس أي شيء آخر، نحن نكسو الحياة فقط بمظاهر الحضارة ولكنها - أي الحياة - هي عملنا الأساسي، وسر وجودنا في هذا الكون، لقد خلقنا لنحيا، ومن وجودنا وعملنا تكتسب الحياة وجودها وقيمتها ووعيها.

تلخص اللقطة الأولى في «خيامية» كل هذا عندما تركز على الإنسان وهو يعمل، بينما يأخذنا الفيلم عبر صناعة الخيام في شتى مناحي الحياة التي تستعمل فيها الخيامية، من المقاهي إلى شوادر الجزارة إلى الموالد إلى المساجد والأفراح، أليس في كل هذا احتفاء بالحياة التي يبثها الإنسان أينما حل!

إن الفيلم يبدأ بلقطة لعامل يقوم بنصب صوان ضخم، وفي الخلفية صوت القرآن يجعلنا نشعر أنه صوان عزاء، ولكن سريعًا ينتقل الفيلم إلى العملية الفنية لصناعة الخيامية، ثم نواحي استخداماتها، لينتهي في اللقطات الأخيرة براقصة براقة تقوم بالرقص بشكل مبهج وجميل، وكأننا انتقلنا من الموت للحياة عبر مراحل الخلق (صناعة الخيامية)، ثم الحياة والزرق (في لقطات المقاهي وشوادر الجزارة)، ثم الإيمان وإدراك القوى العليا (في لقطات المساجد والموالد)، ثم



الزواج (في لقطات الأفراح)، لينتهي الفيلم بطقس الرقص الاحتفالي بالحياة، وليس بلقطات من صوان عزاء على سبيل المثال، وهو أحد استخدامات الخيامية المعروفة. لقد أخرج «النحاس» الحي من الميت، ولم يخرج الميت من الحي، وذلك عندما بدأ فيلمه بلقطة لصوان عزاء، يتم نصبه، وانتهى براقصة مبهجة.

وفي فيلم «شوا أبو أحمد» فإن اللقطة الأولى عبارة عن لقطة عامة واسعة لأحد الحقول بينما ثمة ثلاثة رجال/ فلاحين يقومون بزراعة الأرض، وجني المحصول، وذلك في الصباح الباكر، بينما كالعادة السماء في خلفية الكادر يمتد فيها الأفق متسعاً براقًا (نلاحظ حضور السماء بشكل مستمر في الكثير من اللقطات الأولى لأفلام النحاس كما سبق وأشرنا دلالة على الإيمان الداخلي بالسعي من أجل الرزق وإعمار الحياة والوجود).

وجود الفلاحين داخل اللقطة الأولى لفيلم «شوا أبو أحمد» يعطي الكادر كله روحا حية متحركة، ويخرجه من إطار الطبيعة الصامتة مهما كان جمالها إلى اللوحة النابضة بالحركة والعمل، ثم تتحرك الكاميرا «بان» إلى اليمين بنفس الحجم متابعة لأحد الفلاحين يحمل حزمة ضخمة من المحصول الأخضر قام بجمعها، ويتحرك بها ليضعها جانبًا تمهيدًا لنقلها، تليها اللقطة الثانية المتوسطة لنفس الفلاح يعمل بين سيقان الزرع الأخضر وكأنه يخرج الحياة بهذا العمل من باطن الأرض، وكأنه هو نفسه السبب المباشر والواضح لخروج هذه الحياة من الأرض.

ثمة ملاحظة أساسية أيضًا على أسلوبية النحاس في اختيار أحجام وزوايا اللقطات، وهي أننا لا نذكر الكثير من وجوه الشخصيات، التي يقوم بتصويرها، إما لأن اللقطات الأولى غالبًا ما تكون قريبة من الأيدي أو عامة بعيدة عن الوجوه، وهي روح تجريدية أيضًا، فالملامح تمنح المتلقي علاقة شبه شخصية مع الشخص الذي يتم تصويره، ولكن الابتعاد عن الملامح، وتصوير الكيان الإنساني ككل يمنحنا هذا الشعور بأن من نراه ليس شخصًا بعينه، ربما نعرفه أو لا نعرفه، ولكنه مثلنا جميعًا مجرد إنسان.

وتتماثل اللقطة الافتتاحية لـ«شو أبو أحمد» مع مثيلاتها في «توشكى»، ولكن مع حجم مختلف نسبيًّا، وهو الحجم القريب، أو اللقطة المتوسطة القريبة لرجل أسمر لا تستغرق غير ثوانٍ، يعقبها انتقال إلى يديه في نفس الحجم المتوسط، الذي يتسع تدريجيًّا لنراه وهو يحصد محصولاً من البصل، بينما يتحرك بجانبه فأس تمسكه يد أخرى، تقوم باستخراج الحياة من الأرض، وتستعرض الكاميرا تدريجيًّا مع الانتقال تلت أب (استعراض رأسي)، وتوسيع حجم الكادر لنرى



لقطة مختصرة تكثف زمن الزرع والحصاد، أو (العمل والحياة)، كما يراهم النحاس. فها هي يد تزرع، ويد تحصد في نفس اللقطة، وكلاهما لاثنين من البشر، الذين سوف يمثلون خلال الفيلم محور التوجه الأساسي.

وفى فيلم «ناس ٢٦ يوليو» يبدأ النحاس رؤيته عبر لقطات أولى سريعة جدًا لا تستغرق ثواني على الشاشة لشارع ٢٦ يوليو من جهة مستشفى الجلاء للولادة، بينما الشارع مكتظ بالبشر والسيارات والعابرين، ثم ينتقل سريعًا من اللقطات الخارجية القصيرة جدًا إلى اللقطة الأولى سينمائيًّا - بالمعنى الدرامي- وهي لقطة طفل مولود يبلغ من العمر ربما ساعات قليلة داخل المستشفى، ثم تطول تلك اللقطة وتتوالى بعدها لقطات ثانية وثالثة لاستقبال هذا المخلوق الصغير الجميل، الذي يمثل الإنسان في أولى مراحل وجوده في الحياة - لحظة الميلاد - ليضعنا أمام تهيئة نفسية وفكرية مفادها أننا لن نشاهد فقط فيلمًا محليًّا يصور أحد شوارع منطقة وسط البلد بمدينة القاهرة، ولكنه ثمة أيضًا فيلم داخل الفيلم، يتحدث عن الإنسان وعلاقته بالبيئة المحيطة به في اللحظة الراهنة — وقت إنتاج الفيلم، وربما هي اللحظة الممتدة حتى الآن عقب مرور ١٥ عامًا على إنتاجه- ولهذا بدأ النحاس رؤيته — كما هو مكتوب على التيترات- من لحظة الميلاد، لكي يؤهلنا للرحلة المكثفة، التي سوف نجتازها معه خلال دقائق الفيلم عبر شارع الحياة نفسها، بالكثير من تفاصيله ومعطياته وصراعاته الغامضة.

وفي كلا الفيلمين «الحجر الحي» و«مبكى بلا حائط» وعلى الرغم من أن اللقطات الأولى لا تحتوي على الحضور الإنساني بشكل مباشر، كما في التجارب الأخرى، التي اشرنا إليها، إلا أن الإنسان لا يغيب عن اللقطات التأسيسية للفيلم ككل، وهي مجموعة اللقطات الأولى.

ففي «الحجر الحي» نرى الكاميرا تستعرض في أحجام وزوايا مختلفة مجموعة من الأحجار الصامتة الراقدة عند قاعدة أبي الهول، ثم تنتقل في تلك الحركة الاستعراضية إلى رجل يمسك بقادوم صلب وأزميل حديدي، يقوم بالدق على هذه الحجارة وتكسيرها بشكل معين، وكأنه يبث في موتها ورقودها وسكونها الحياة، أو وكأن النحاس يريد أن يقول لنا إن تلك الأحجار لم تكن لتكتسب الحياة لولا تلك الدقات التي تشبه النبضات المتدفقة في مسام الحجر وجوفه، والتي تعلن عن دبيب الحياة فيه، كما سنراه فيما بعد خلال مجمل مشاهد الفيلم أثناء عملية نحت وتفتيت ونقش الحجر ليصبح ضاجًا بالحياة.

وفي «مبكى بلا حائط» فإننا نمضى أكثر من نفس زمن الفيلم بعدد كبير من اللقطات الاستعراضية بأحجام وزوايا مختلفة، لنرى ما تبقى من جيش ما عقب هزيمته- بالطبع نحن نعرف إنه الجيش



الإسرائيلي- ولكن غياب البشر أو الإنسان عن اللقطات والمشاهد طوال هذه المدة الزمنية من الفيلم يجعلنا نتساءل عنهم ليس من زاوية (أين هم البشر!؟)، ولكن من زاوية: لنتأمل ماذا يفعل البشر، أو الإنسان حين يفكر في القتل والتدمير والقهر والاعتداء على حقوق الآخرين وأرضهم؟
(مرة أخرى الإنسان والأرض والتاريخ).

المونتاج وصوت السرد:

إذا كنت صانع أفلام وثائقية، وأردت أن تستغني عن السلطة التي يمنحها لك التعليق الصوتي والممرات السهلة التي يكفلها لك كي تخاطب الحاسة الأكثر تفتحًا واستعدادًا لدى المتلقي، وهي حاسة السمع، فإنك بلا شك سوف تبحث عن صوت آخر للسرد، وحاسة أخرى لمخاطبتها عبر هذا الصوت الآخر!

هنا يحضر المونتاج، ليس فقط كوسيلة تقنية لترتيب اللقطات والكادرات والمشاهد، ولكن كصوت أساسي للسرد في تجارب «هاشم النحاس» الذي كان استغناؤه عن التعليق الصوتي عام ١٩٧٢ عندما أنجز «النيل أرزاق» مثارًا لدهشة وترقب واستنفار المتلقين وصناع الأفلام التسجيلية على حد سواء في ذلك السياق الزمني، الذي كان فيه التعليق الصوتي هو الوسيلة الأساسية للسرد والحكي، وتقديم المعلومات، وإبراز الأهداف والقضايا التي يتناولها الفيلم.

ولما كان «النحاس» على ما يبدو يخطط بشكل ما إلى معالجة قضايا مغايرة عن تلك التي كانت سائدة أو منتشرة في ذلك الوقت — وهو تخطيط مفترض، أبرزته التجارب التالية للنيل أرزاق، كما أشرنا - فكان عليه أن يبحث عن صوت سردي مغاير أيضًا، وبالتالي أصبح التعامل مونتاجيًّا مع اللقطات والمشاهد الفيلمية أكثر حساسية ودقة وتركيزًا وكثافة من التجارب التي سبقته أو حتى من تجارب معاصريه، وهو ما يمكن رصده الآن عبر النماذج العشرة التي أشرنا إليها في بداية حديثنا، بل وحتى في التجارب التالية لها، والتي تعامل فيها بشكل أساسي مع بيئات الفن التشكيلي والرسامين كجزء من دراسته للشخصية المصرية في مختلف تجلياتها.

في «النيل أرزاق» يمكن بسهولة أن نستمع إلى هذا الصوت (البصري) في السرد عبر ترتيب اللقطات، التي تصور طبيعة الأرزاق المرتبطة بالنيل، بداية من الصيد، ثم الزراعة، ثم النقل النهري بمختلف أنواعه، سواء نقل البضائع على الصنادل الحديثة أو المراكب الشراعية، أو نقل البشر عبر المعديات البدائية، التي تستعمل السلاسل الحديدية.



هذا في المستوى الأول للسرد، أما في المستوى الثاني فإن ما نراه عبر هذه اللقطات هو عملية تكثيف للحضور الإنساني في أشكال مختلفة عبر قيمة العمل لتحقيق معنى للحياة.

ثمة دومًا تركيز على الأيدي التي تجدف في لقطات قريبة، أو التي ترفع الشادوف أو تقوم بتحميل البضائع، أو تلقي بشبكة الصيد.

الأيدي كما سبق، وأشرنا هي إحدى الأيقونات السردية والبصرية في أفلام النحاس، وهو ما يتجلى بشكل أوضح وأكثر عمقًا وتأثيرًا في أفلامه التالية، خاصة «في رحاب الحسين»، و«خيامية»، و«البئر»، و«الناس والبحيرة»، بالإضافة إلى (الأقدام).

ثمة عشرات اللقطات القريبة والمتوسطة التي يمكن رصدها للأقدام في جل تجارب النحاس، وكلٌّ من الأيدي والأقدام لهما دلالات مباشرة وواضحة لعنصرين أساسيين من عناصر تجلي الحياة عبر وجود الإنسان، وهما السعي والعمل (الأقدام رمز السعي والأيدي رمز العمل).

كذلك يمكن الوقوف على تعامل النحاس سرديًّا مع فكرة تكثيف الزمن، سواء الزمن المادي أو الزمن المعنوي - في شكله الفلسفي المفتوحى- عبر رصد تتابع اللقطات والأحجام التي يقدمها في سياقات، مثل: تجسيد قيمة العمل الإنساني في الحياة مع مرور الزمن، ففي «النيل أرزاق»، يقوم بتقديم لقطة عامة لعربة كارو تسير محملة بحمولة من الطوب النئ المصنوع من طمي وماء النيل، تليها مباشرة لقطة عامة واسعة لعربة نقل حديثة بحمولة من الأحجار المنقولة عبر النيل من المحاجر إلى الشاطئ، فهنا يمكن أن نرصد التطور الزمني الواسع الذي يختصر ويكثف في لقطتين متتاليتين دون أي تدخل صوتي/ فوقي أو شرح أو معلوماتية.

هذا على مستوى الزمن المادي، أما على مستوى الزمن المعنوي، فيمكن أن نراه في تتابع لقطتين في الحجم المتوسط لفتى مراكبي يقوم بالتجديف في نشاط وهمة، ثم يقطع المخرج بنفس الحجم والزاوية على مراكبي عجوز يقوم بالتجديف بنفس النشاط والهمة لنجد أنفسنا أمام حالة تكيف زمني معنوية شديدة التأثير، وعميقة المغزى تلخص لنا فكرة أن جزءًا من قيمة الإنسان كصانع للحياة أنه يظل يعمل طوال حياته منذ سن الفتوة حتى الشيخوخة طالما كان قادرًا على العمل (والتجديف).

وفي فيلم «خيامية» تنتقل الكاميرا سواء في لقطات واحدة طويلة أو في لقطات متتالية بأحجام قريبة ومتوسطة ما بين أصابع وأيدي فناني الخيامية، وبين الخامات التي يعملون بها أو فيها؛ حيث يرصد هذا التتابع البصري تلك العلاقة الجدلية ما بين الصانع أو الخالق (للفن)، وبين مادة الخلق التي ينفخ فيها من روحه وأفكاره.



وفي فيلم «سيوة سيرة الإنسان والأرض والتاريخ» نرى الإنسان خلال لقطات الفيلم يحتل مركز ثقل الكادر أو محوره الأساسي سواء بكتلته الكاملة أو بأحد أعضائه – الأيدي والأرجل كما سبق وأشرنا– ومع تتابع اللقطات والمشاهد لمختلف التفاصيل الحياتية والعملية لهذا المجتمع نكتشف أننا أمام بناء سردي عام يشكل رؤية عميقة لهذا المجتمع، فالمشاهد الأولى عبارة عن لقطات كثيرة لإنسان هذه الأرض، وهو يعمل سواء في الزراعة أو الصناعات المرتبطة بها، ثم تدريجيًّا ينتقل بنا «النحاس» إلى الإنسان، وهو يتزوج ويقيم أسرة، ثم الإنسان، وقد أنجب (في استثناء سردي غير اعتيادي بالنسبة لأعمال النحاس؛ حيث نسمع صوت إحدى الشخصيات من داخل الفيلم تتحدث عن أبنائه ودراستهم وعملهم)، ثم نسمع صوتًا آخر يتحدث عن العلاقات الاجتماعية بين أبناء المكان وغياب نسبة الجرائم، كل هذا من خلال تتابع بنائي دقيق يتسم بالتنظيم الشديد (العمل ثم الزواج ثم الأسرة)، لتتجسد أمامنا ماهية فكرة التاريخ بالنسبة لهاشم النحاس، فالتاريخ ليس مجرد الآثار القديمة ولا بقايا الأولين، ولكن التاريخ كائن حي يتشكل عبر مسيرة الإنسان فوق الأرض وبثه للحياة فيها.

في فيلم «سيوة» نحن أمام نموذج للمجتمع الطوباوي، الذي تتحقق فيه قيم العمل والعدالة والإخلاص وصفاء النية، وذلك مع انتقال السرد من الفرد العامل إلى الزواج – في مشاهد الفرح السيوي الجميل– إلى الأسرة ثم المجتمع ككل – في مشاهد مائدة الطعام الأرضية الطويلة التي يتم فيها تصوير عملية إعداد الفتة بالتعاون ما بين الجميع في نقل الأطباق وتفتيت الخبز وسقايته بالشوربة، ثم تناول الطعام مجتمعين، وذلك عبر توظيف تتابع لقطات ما بين المتوسط والقريب والواسع وحركة كاميرا استعراضية تتابع امتداد أطباق الأكل لمسافة طويلة في عمق الكادر.

هذا التتابع المونتاجي والبناء السردي هو دلالة على الحضارة ككل، وما تمثله من نماذج حية في هذه المجتمعات (المتقدمة) إنسانيًّا رغم بساطة الحياة، وعدم وجود طفرة تكنولوجية باستثناء (التكنولوجيا التراثية) الموروثة والمدعومة بجهد وعمل مستمرين مثل كل الصناعات المرتبطة بعملية زرع وحصاد التمور والجريد، وصناعة الحصر والأواني منها في لقطات لا يغيب فيها العنصر البشري، ولا يتدخل صوت معلوماتي يتحدث عن الصناعات اليدوية بشكل سياحي، أو يرصد اعتماد المكان على روافد اقتصادية مرتبطة بالتمر، فالإنسان هو محور اهتمام «النحاس» وليس الأرقام والإحصاءات.

من أبرز الاستخدامات الأسلوبية الواضحة للصوت البصري سرديًّا في أفلام «النحاس» هو تتابع اللقطات المكثف والقصير في مقطع من فيلم «ناس ٢٦ يوليو»؛ حيث نرى لقطة زووم عامة لماسح أحذية يجلس بجانب عربة الدورية الخاصة بالشرطة، ويقوم بمسح أحذية الضباط

الجالسين في السيارة، والتي تقف في منتصف الطريق رغم زحام هذه المنطقة من الشارع، ويقوم النحاس بقطع اللقطة لنرى لقطة أخرى عامة لأمين شرطة يقوم بإيقاق تاكسي وإخراج مواطن منه - والذي كان جالسًا بجانب السائق - ليجلس الأمين بجانب السائق، ويجلس المواطن مستسلمًا في الخلف خانعًا، ثم ينتقل السرد مرة أخرى إلى سيارة الشرطة، التي لا تزال تقف، وبجانبها يجلس ماسح الأحذية، ومن تلك اللقطة يتسع الكادر في زووم أوت؛ متخذًا السيارة وماسح الأحذية نقطة انطلاق إلى مشهد أعم وأشمل، هو مشهد الشارع ككل مزدحم بالحرارة، وشمس الظهيرة والسيارات ووسائل النقل لتصبح هذه المتتالية الصغيرة من ثلاث لقطات نقدًا سياسيًّا واجتماعيًّا مكثفًا عن علاقة السلطة بالمواطن والإنسان، وهي واحدة من المحاور التي يتناولها فيلم «٢٦ يوليو»، والذي تقوم فكرته على تشريح مجتمع ما عبر رصد شارع حيوي من شوارع وسط المدينة؛ اعتمادًا على رصد صورة الإنسان في هذا المجتمع وقيمة وجوده، وحقيقة وضعه.

وفي الدقائق الأربعة الأخيرة من فيلم «في رحاب الحسين» يلخص «النحاس» عبر تتابع اللقطات من العام إلى المتوسط إلى القريب وزوايا مختلفة وحركة متابعة من الكاميرا كيف يكثف المكان تفاصيل علاقة الإنسان بالحياة والسماء على حد سواء عبر فكرة الغذاء، فينتقل من لقطة عامة واسعة جدًا لميدان المشهد الحسيني إلى لقطة عامة من زاوية علوية لموائد المطاعم التي تقدم مأكولات شهية يجتمع حولها مرتادو المكان إلى لقطة قريبة لسيخ كفتة يتم إعداده على النار، إلى فطاطري يقوم بإعداد فطيرة، في دلالات واضحة عن مسألة (غذاء الجسد)، ومتعة الحياة في مختلف الطبقات (من يأكلون اللحم، ومن يأكلون الفطير الأقل سعرًا)، ثم ينتقل بنا المونتاج إلى جلسة ذكر وقراءة قرآن مع أصوات تحتشد بالذكر الجماعي (غذاء الروح)، وتستمر معنا لقطات حضرة الذكر والطواف حول المقام الحسيني إلى أن يخلو الكادر في اللقطات الأخيرة من أي أثر للبشر، ويظل المقام بمفرده في الكادر لا كرمز ديني، ولكن في دلالة على الإيمان والطهارة والقيم السامية، التي ينبع منها ويتمحور حولها كل ما شاهدناه من حرف وفنون وصناعات في منطقة الحسين وخان الخليلي والصاغة، بالإضافة إلى مساحات الآكل والنزهة واللقاء.

كل هذا يرتبط بشكل مباشر أو غير مباشر بقيم الإيمان والسمو الإنساني التي لا غنى عنها لاستمرار الحياة بشكل راق ومتحضر، والتي إذا غابت- كما غابت الآن – يمكن أن ندرك حجم التردي والفساد والفشل الذي يمكن أن يصيب أي مجتمع.



تبقى الإشارة إلى أن فكرة تكثيف الزمن المعنوي التي أشرنا إليها في حديثنا عن أسلوب تعامل «النحاس» مع الزمن في أفلامه، تتجلى في أكثر من موضع في تجاربه، فكما رأينا تلك الانتقالات من الفتى المراكبي إلى المراكبي العجوز، تتجلى تلك الانتقالات بشكل مشابه تكنيكيًّا، ولكنه مغاير في دلالاته الزمنية في تجارب مثل «خيامية»، على سبيل المثال؛ حيث يأتي الانتقال من الأسطى العجوز، الذي يقوم بتطريز القماش إلى الشاب الأحدث سنًا، وهو يقوم بنفس العمل دلالة على العلاقة ما بين الأجيال، وانتقال فن الخيامية وحرفته من جيل لجيل، هكذا في لقطة واحدة وعبر حركة كاميرا بان يمين بطيئة يمر زمن كامل، وتكثف دلالة عميقة دون حاجة إلى شرح صوتي، أو تعليق معلوماتي عن التواصل بين الأجيال في إطار هذه الصناعة التراثية الأصيلة، وذلك من ناحية، ومن ناحية أخرى في تأكيد على فكرة الاستمرارية الإنسانية من جيل إلى جيل، والتي تكفل استمرار الحياة وتدفقها في الوجود، ولهذا لم يقم «النحاس» على سبيل المثال بالقطع ما بين العجوز والشاب، ولكنه صوّرهم في لقطة واحدة ممتدة استعراضية؛ ليؤكد على قيمة التواصل والاستمرارية دون انقطاع/قطع مونتاجي.

أصوات:

ماذا فعل «هاشم النحاس» عندما استغنى عن التعليق الصوتي في أفلامه، منذ أولى أفلامه عام ٧٢؟

أشرنا في الفقرات السابقة إلى اعتماد «النحاس» على بث صوت سردي مغاير عبر الصورة، وتتابع اللقطات، وإيقاع الزمن، وحركة الكاميرا، ولكن ليس معنى هذا أن «النحاس» استغنى كلية عن شريط الصوت أو الأصوات التي يمكن أن تشكل ملامح مساعدة أو أساسية في عملية السرد، وطرح الرؤية الفيلمية والإنسانية في تجاربه.

لقد أفسح استغناء «النحاس» عن التعليق الصوتي شريط الصوت لعناصر أخرى على رأسها الأصوات الطبيعية والموسيقى وأغنيات الصيد والحصاد والحدو لتصبح أيقونات مميزة تلمع في سمع المتلقي، وتقوم بدور رئيسي في رسم صورة ذهنية وشعورية للبيئات والموضوعات التي يتناولها، وعلى رأسها بالطبع موضوعه الأثير الإنسان والحياة.

يمكن أن نبدأ رصدنا لقوة شريط الصوت لدى «النحاس» وطبيعته المؤثرة من «الناس والبحيرة»، الذي منذ بداية العناوين، وقبل أن تظهر أي لقطة على الشاشة نستمع إلى صوت إيقاعي مميز من طرقات الخشب والصفيح، وذلك في هارمونية إيقاعية ذات حلاوة موسيقية، وكأنما هي من عزف فرقة محترفة، ويستمر معنا الصوت الإيقاعي خلال العديد من لقطات الفيلم يخفت

أحيانًا، ويختفي لتحل محله موسيقى تصويرية عبارة عن تقاسيم صولو على القانون، والتي تبدأ في الانطلاق صوتيًّا مصاحبة لعملية غزل الشباك وإصلاحها، والتي تتم بأصابع خبيرة، نراها في لقطات قريبة ومتوسطة لتصبح الأنامل والأصابع، التي نراها تقوم بالغزل على أنغام القانون، كأنها تقوم بالعزف لا بالغزل وإصلاح التالف والممزق من الشباك إثر كل عملية صيد في البحيرة.

ويظل «النحاس» محتفظًا بماهية الصوت الإيقاعي، الذي بدأ به شريط الصوت إلى منتصف الفيلم، ليكشف لنا عن أن تلك الإيقاعات المحفزة والممتعة ما هي إلا معزوفة بدائية تلقائية وفطرية جدًا يقوم بها (ناس البحيرة)؛ لتحفيز الأسماك على الحركة في القاع، والاتجاه ناحية الشباك المفرودة هنا وهناك لتكتمل عملية الصيد.

وبالإضافة إلى تلك المقطوعة الإيقاعية، وتقاسيم القانون، التي تنقل لنا عزف الأنامل على الشباك يأخذنا الثلث الأخير من الفيلم صوتيًّا مع غناء فردي لأحد الصيادين، الذي يغني أغنية صيد تراثية بصوت عميق، ويجيبه في الخلفية كورس متناسق، مرة أخرى الإنسان حاضر في شريط الصوت (بصوته)، وهو اختيار يدعم رؤية فرضيتنا، فلم يختم «النحاس» الفيلم بالموسيقى صوتيًّا ولكن بصوت غناء إنساني جميل ومتفرد.

وفي «خيامية» نلاحظ استخدام النحاس لنفس الأسلوب الموسيقي في شريط الصوت، وهو المعزوفات الفردية على القانون، والتي تمنحنا نفس الشعور بعزف أنامل وأصابع صنّاع الخيامية، وتمنح عملية التطريز والقص وزخرفة الأقمشة عمقًا فنيًّا وإنسانيًّا جميلاً وراقيًا، يدل على مدى إبداع الإنسان وقدرته على بث الحياة في القماش الصامت دون أن يجنح «النحاس» إلى أي تعليق صوتي عن أنواع الأقمشة المستخدمة أو طبيعتها أو من أين تأتي، وهل هي محلية أم مستوردة؛ لأننا لسنا أمام فيلم معلوماتي، ولكنها رؤية عن الإنسان لا علاقة لها بالنظرة السياحية أو حتى الاقتصادية لصناعة الخيامية، ولكن عن خيال الإنسان، الذي يعمل من أجل أن يكسو الحياة بمظهر أكثر بريقًا ومتعة.

وفي «البئر» يتحول أسلوب «النحاس» على مستوى شريط الصوت إلى توظيف أصوات الرياح والهواء، والذي يلازمنا كمؤثر صوتي طبيعي في الكثير من مشاهد ولقطات الفيلم لإعطاء الإحساس بالخلاء والاتساع والوحدة، ولكن رغم هذا الخلاء والاتساع (في بيئة صحراوية جافة وقاسية) يظل الإنسان يعمل كما نشاهده في مجمل لقطات الفيلم ليملأ هذا الفراغ (الصوتي) لمختلف مظاهر الحياة.



وفي «البئر» تحديدًا يبدو ثمة بناء أكثر تعقيدًا في شريط الصوت من مجرد استخدام أصوات الرياح، فالنحاس يبدأ بصوت الرياح، ثم يضيف إليه الأصوات الطبيعية لحركة الإنسان في تلك البيئة، وهي أصوات شديدة الخصوصية، لكنها حميمية ومؤثرة في نفس الوقت، مثل: صوت تدفق اللبن من ضرع البقرة أثناء حلبها، وأصوات الغنم والماعز في القطعان الصغيرة، التي يتم تربيتها في الحظائر البدائية، وأصوات سير الأقدام على الرمال والحصى لنقل الماء من البئر في دلاء، ثم تدريجيًّا يضيف «النحاس» طبقة صوتية جديدة - تراك صوت بالمصطلح السينمائي- عبارة عن أغنية تراثية تشبه أغاني (حدو الإبل) - بحكم كونها بيئة صحراوية بالطبع- هذا الغناء كما في «الناس والبحيرة» يأتي بصوت فردي، ولكن دون كورس يجيبه. إنه صوت الإنسان الذي يملأ فراغات هذه الحياة في تلك المنطقة البعيدة، والذي يصنع الحياة بعمله ووجوده.

تدريجيًّا نجد أنفسنا نستمع إلى شريط صوت مكون من ثلاث طبقات متناسقة وعميقة ومكملة للقطات والمشاهد، وهي: صوت الرياح، وأصوات الإنسان في عمله وحركته داخل البيئة، ثم صوت غنائه، الذي يدل على أن الفنون لا تنفصل عن العمل في كل التفاصيل الحياتية للإنسان، وكما سبق وأشرنا أن توالي الصورة يشكل (صوت بصري) خاص في تجارب «النحاس» وبالتالي يمكن أن نعتبر أن طبقات الأصوات (صورة صوتية)، أو على حد قول المخرج الفرنسي الكبير «روبير بريسون» في كتابه «ملاحظات في السينماتوغرافيا» (أن صفير قاطرة يستدعي إلى الذهن محطات قطارات بأكملها)، أي أن الأصوات البسيطة الموظفة بشكل جيد يمكن أن تستدعي صورًا كاملة للذهن تسهم في تدعيم الصورة المرئية على الشاشة، واستكمال تأثيرها وعمقها في نفسية المتلقي.

وبنفس البناء الصوتي المركب يتعامل «النحاس» مع شريط الصوت في «في رحاب الحسين»؛ حيث يبدأ بالأصوات الطبيعية لإحدى جلسات عقد القران (دلالة على توهج الحياة وبدايتها الجميلة)، وصوت المأذون، وهو يتلو أحكام القران الشرعية، ثم ينتقل إلى الأصوات الطبيعية للأماكن المحيطة بميدان المشهد الحسيني، ثم تدخل تدريجيًّا أصوات مجموعة من المنشدين والرجال في حلقات الذكر، تستمر معنا تقريبًا طوال لقطات الفيلم، ولا تغيب إلا نادرًا. ومع انتقال اللقطات والمشاهد لتصوير الحرف والفنون والصناعات التراثية الموجودة في رحاب المشهد الحسيني ومنطقة خان الخليلي والصاغة لا تغيب أصوات الإنشاد والحضرة والذكر، لتجتمع



عناصر العمل والإيمان وتتجلى بشكل واضح عبر الصورة (عمليات الحفر على النحاس والتكفيت وأشغال الأرابيسك والصدف بأصواتها المميزة مصحوبة بأصوات الذكر والإنشاد في خليط صوتي متناغم ومتداخل بشكل هارموني رائع ومحفز للذهن والمشاعر).

أخيرًا ثمة ملاحظة عامة يمكن أن نسوقها عن مجمل تجارب «هاشم النحاس» فيما يخص التعامل مع شريط الصوت، وهو حضور الغناء التراثي أو الإنشاد في معظم الأفلام التي قدمها، خاصة عن البيئات البعيدة عن الحضر (قرية- بحيرة)، ويمكن أن نرصد هذا بسهولة في أفلام: «سيوة»، و«توشكى»، و«في رحاب الحسين»، و«الناس والبحيرة»، و«البئر»، و«خيامية»، وغالبًا لا يكون هذا التوظيف من باب النظرة السياحية، بل هو توظيف دقيق للفنون الإنسانية المرتبطة بوجود الإنسان في تلك البقعة من العالم، وكيف تعبر هذه الفنون ممثلة في الغناء عن علاقته بالحياة والوجود والإيمان وقيمة العمل.



خاتمــة :

إن فرضيتنا عن رؤية المخرج هاشم النحاس عن الإنسان في صورته العامة وعلاقته بالحياة والوجود ما هي إلا واحدة من فرضيات كثيرة، يمكن أن تطرحها أعمال هذا الرائد المهم في مجال السينما التسجيلية المصرية والعربية على حد سواء.

كما أن المحاور – القليلة- التي حاولنا من خلالها الوقوف على بعضٍ من المميزات الأسلوبية في تعاطيه مع الفيلم التسجيلي، لا تمثل سوى جانب ضئيل من الجوانب البراقة الكثيرة التي لا تزال مخفية في تجارب «النحاس»، ويكفي أن نشير إلى أنه من بين المحاور التي تبرز بشكل أساسي في رؤية «النحاس» للواقع والحياة يأتي محور(تجلي المرأة) كمحور أساسي يستحق دراسة كاملة، فكم من اللقطات التأسيسية في أفلامه التي تضع المرأة مباشرة ودون ادعاء أو افتعال في صدارة المشهد الحياتي والبيئي والوجودي، بل إن ثمة أفلام، مثل: «شو أبو أحمد» يمكن أن نجد فيها أن عدد اللقطات والمشاهد التي تصور المرأة في هذه البيئة مساوٍ إن لم يكن يزيد على عدد لقطات ومشاهد الرجال، كما لا تغيب المرأة في الكثير من أفلام «النحاس» كمشارك أساسي في صناعة المشهد الحياتي والوجودي بالعمل، والعمل الدؤوب والدقيق المتنوع بداية من التجديف في النيل أرزاق، وهو المهمة العضلية الأساسية للرجال، مرورًا بترميم الشباك في «الناس والبحيرة»، وصولاً إلى التوازي بين لقطات إشعال نار الفرن للخبز وإعداد الطعام، ولقطات نثر الرجال للبذور في الأرض كي يخرج منها الحياة.

الخلاصة أن أفلام النحاس تشكل مادة فيلمية ضخمة كمًا وكيفًا، يمكن أن تشكل نواة جيدة لأي دارس يرغب في تعلم جماليات الفيلم التسجيلي، ويريد أن (يقوي قلبه الوثائقي)؛ لخوض مغامرات شكلية وموضوعية، كما خاضها هذا المخرج (الشاب) ذات يوم، والتي ظل احتفاء أعماله بالإنسان هو سر طزاجة رؤيته، وبقاء تجاربه ينبوع متجدد للبحث والتحليل.



سيمفونيات المياه في عالم هاشم النحاس

أ. د / سلمى مبارك
أستاذ الأدب والفنون
كلية الآداب- جامعة القاهرة

للماء وجود لافت في أفلام "هاشم النحاس"، وهو ما يظهر منذ فيلمه الأول "النيل أرزاق"، ونجده في العديد من الأفلام، التي تتوزع على مدار مساره الفني. يتخذ الماء أشكالاً مختلفة في تلك الأفلام، قد نجده في النهر أو البحر الواسع أو البئر العميق أو القناة الصغيرة أو في نقطة المياه أو لزوجة الطمي.

كيف يتشكل الماء سينمائيًّا؟ وما هي دلالات حضوره ووظيفته عند هاشم النحاس؟

"يشكل سكان المدن... الجمهور العريض الذي يحدد شروط الإنتاج السينمائي بمقاديره الكبيرة، وينتج الفيلم مضامينه... لإشباع حاجات الفئات الاجتماعية ذات الدخل المتوسط والمحدود ورغباتهم"[٢].

على ضوء هذه المقولة يمكننا فهم العلاقة بين طبيعة الفيلم الروائي ومناخ المدينة. يختلف الفيلم التسجيلي من حيث هو فيلم الهامش ليس فقط في طبيعة الجمهور الذي يتوجه إليه، والسوق السينمائي الذي يتلقاه، لكنه يتسرب بموضوعاته والقضايا التي يثيرها إلى الأماكن البعيدة عن عين مشاهد السينما العادي.

من ضفاف نيل القاهرة إلى قرية صغيرة ببحيرة المنزلة إلى بئر بصحراء الشمال أو عين بواحة سيوة أو أمواج البحر المتوسط، يتحرك «هاشم النحاس» بكاميرته. من خلال الماء - هذا العنصر الكوني - ترصد الكاميرا حياة البشر في تلك البقاع المتنوعة البعيدة، والتي يجمعها فنيًّا وموضوعيًّا الموتيف المائي في أفلام يصح أن نطلق عليها «سيمفونيات مائية». وفى هذا المصطلح إشارة خفية لمصطلح أطلق على مجموعة من الأفلام التسجيلية التي ظهرت في عشرينيات القرن الماضي، سميت بـ «سيمفونيات المدن»، وضمت أفلاما، مثل: «الرجل والكاميرا» لتزيجا فرتوف، و«سيمفونية برلين» لوالتر

---

٢ بيتر بيشلين، الفيلم كسلعة، ذكره قيس الزبيدى في «فلسفة الصورة، الإيمان بالواقع ضد الإيمان بالصورة»، الفيلم الوثائقى قضايا وإشكاليات، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ٢٠١٠، ص ٣٢.



روتمان .. وغيرها... هذا التقارب/التعارض بين هاتين المجموعتين من الأفلام مبنى من ناحية على فكرة مشتركة تقرب بينها، وهي تسجيل روح المكان من خلال التنقل الحر بين أرجائه، وتأصيل مفهوم الإنساني في فهم المكان، بالإضافة إلى شاعرية اللغة الفنية في تلك الأفلام، التي تتقصى الواقع. ومن ناحية أخرى هو مبنى على التعارض بين موتيف السائل وموتيف الصلب. ففي سيمفونيات المدن، مادة المكان صلبة: شوارع المدينة، المصانع، العربات، القطارات، كتل الجماهير في الطرق... أمّا في عالم الماء فالإيقاع مختلف، هو أكثر إنسانية وانسيابية، إيقاع الجسد في مقابل إيقاع الآلة، الصمت في مقابل صخب المدينة، يقطعه صوت ترقرق الماء، وتلاطم أمواجه الصغيرة هنا وهناك. تشق القوارب الصفحة الملساء يضربها المجداف، تتلوى الأسماك في الشباك، تغوص الأقدام في الطمي... صور الماء وحركته وهسيسه يمنحون هذا العالم صبغته ووحدته الموضوعية. يقول «باشلار» إن الماء أكثر من أي من عناصر الوجود الأخرى، يمتلك وجودًا شاعريًّا كاملاً، وأن شاعرية الماء بالرغم من تنوع أشكاله تتحقق بوحدة هذا العنصر، فالماء شعر، وهو سيد اللغات السائلة[٣].

تلك الوحدة تظهر في عناوين الأفلام، وهي المؤشر الأول على الانتماء لهذا العالم المائي: «النيل أرزاق»، «الناس والبحيرة»، «البئر»، «عروس البحر». وفى أفلام أخرى يتواجد العنصر المائي بدرجات متفاوتة حتى لو غاب في العنوان مثلما هو الحال في «شو أبو أحمد»، و«ألوان»، و«واحة سيوة».. من صفحة ماء النهر الهادئ المحملة بالقهر في «النيل أرزاق» (١٩٧٢) وصولاً إلى الماء كاستعارة للإبداع التشكيلي في «ألوان» (١٩٩٥) مرورًا بالماء الذي «خلقنا منه كل شيء حي» في «البئر» (١٩٨٢)، يتخذ الماء في عالم «هاشم النحاس» مسارًا شبيهًا بمسار النهر، قوى وثائر في البدايات، أكثر هدوءًا وسكينة مع مراحل النضج. في هذه المسيرة الخصبة، سأتوقف عند فيلم «النيل أرزاق» على اعتبار أن هذا الفيلم الأول تجتمع فيه أهم وأقوى العلامات المميزة للعالم الفني والفكري للمخرج مع بعض الإحالات لفيلم «البئر»؛ حيث يعتبر الماء هو البطل الرئيسي في هذين الفيلمين، وإن اختلفا في التعامل الفني معه، وما يرتبط به من إنتاج الدلالات؛ لذا ستكون الإشارات المتفرقة لفيلم «البئر» بمثابة مرآة عاكسة لما يميز فيلم «النيل أرزاق».

بالرغم من الوجود المائي الطاغي في «النيل أرزاق»، و«البئر»، إلا أن الجدل بين السائل والصلب يبدو هو الموضوع الرئيسي في هذين العملين. الكادر الأول في فيلموجرافيا «هاشم

3. L’eau et les rêves — Essai sur l'imagination de la matière, Gaston Bachelard, éd. Le Livre de Poche, coll. Biblio Essais, 1993, p. 24

النحاس» يختزل الكثير من المعاني، التي يختص بها عالمه. هذا الكادر المدهش بسبب تحول معالم الماء به؛ حيث نراه من أعلى، ومن زاوية مقلقة لفرط الاقتراب من صفحته. وهي صفحة تبدو خشنة معتمة تتشابه كثيرًا مع مادة أرض جرداء شق العطش أخاديده على وجهها، بينما هي في الأصل لقطة مقربة لبقعة من النهر الخالد. يتحول السائل إلى صلب، والنهر إلى أرض خشنة، والرزق إلى فقر، والماء إلى عطش. هذه المفارقات بين العناصر البصرية والدلالات هي عنوان هذا العالم.

التشكيل البصري بين السائل والصلب:

بعيدًا عن هذا التشكيل البصري الاستثنائي لصورة المياه، التي تستحوذ على الكادر الافتتاحي من فيلم «النيل أرزاق»، نادرًا ما يكون الماء ذا وجود مستقل، فدائمًا ما يوجد البشر أولاً. يتخذ الماء أشكالاً متنوعة، فالماء سائل في طبيعته، رقراق شفاف لكنه في تحولاته يختلط بالتربة أحيانًا فيصبح طينًا. بصريًّا تتحول المادة من تلك الصفحة الملساء المترجرجة، مادة التطهر إلى مادة لزجة، ثقيلة، خشنة، معتمة؛ حيث تغوص الأقدام والأيدي الكادحة.



في «النيل أرزاق» يملأ الماء الكادر، أو يتم الزج به خارج المجال البصري لصالح اقتراب الكاميرا من تفاصيل الجسد الإنساني. في اللقطات البعيدة، يشكل الماء الفراغ الواسع، بينما تحتل الكتل الصلبة سواء كانت للسفن أو المراكب الصغيرة، التي يحملها النهر وسط الكادر. في «البئر» تغلب تشكيلات الأرض اليابسة في امتدادها على الصورة، بينما تتقلص مساحات الماء، ويصبح محاصرًا داخل أجسام صلبة أو محمولاً بداخلها.





الماء هنا ليس مرآة نرجس التي تعكس صور الطبيعة برومانسية، ولا هو يظهر صور



البشر في تأملهم المعجب بذواتهم. في أغلب الأحوال تبدو صفحة الماء مصمتة، مخترقة، مساحة أو أداة لفعل الإنسان. في "النيل أرزاق" نرى الماء بصفحته المنبسطة كخلفية لمشاهد للعمل الشاق والعمال الكادحين، وفى البعيد تلوح المدينة ببناياتها العالية، وكأنها تتجاهل هؤلاء البشر. يظهر التضاد بين صفحة الماء الهادئة الملساء والكتلة التي يمثلها الجسد المتحرك، سواء كان لإنسان أم لآلة. وبقدر ما يشكل الماء امتدادًا في "النيل أرزاق" نجده محاطًا في "البئر" داخل جدران عالية، أو هو يجرى في قناية صغيرة، أو يحمل بحرص داخل دلو للسقاية، أو في إبريق للوضوء، بينما تسيطر على الصورة اليابسة الصفراء المكشوفة تحت ضوء الشمس القاسي.



وإذا كان ماء النهر في "النيل أرزاق" هو تلك المادة المهيمنة بصريًّا، وهي الأصل في توليد الرزق، فإن اليابسة في البئر هي المادة الغالبة، وهي التي يخرج الماء من قلبها. والماء في كافة أشكاله سواء كان سائلاً أم ممتزجًا بالتراب طيني، يموج بالحركة. يمنح النهر نفسه للأيدي التي تخترقه بمركباتها الضخمة أو أدواتها الصلبة: حديد السلسلة تشد المعدية، خشب المجداف الضخم، خيوط الشبكة الثقيلة.... تخترق المادة الصلبة سيولته المقاومة في عنف فيموج الكادر بالحركة، حركة المركبات الأفقية على صفحته، وحركة الشباك العامودية في أعماقه... في "البئر"؛ حيث يهيمن الفراغ الصحراوي، وتكثر



الكادرات البعيدة لتصور امتداد المكان الجدب وخشونته وقسوة الحياة به. تشح حبات الماء وتقل حركته، حركة الماء دائمًا محسوبة بدقة، فلا مجال للتفريط في قطراته. اليابسة هنا هي المادة التي تجوس بها معاول البشر لاستخراج الماء النفيس. هو في أغلب الأحوال محمول، معزز، يتحرك أفقيًّا عندما يحمله البشر ويعبرون به مساحات شاسعة من الصحراء، كي يسقوا أشجارًا متناثرة وسط الرمال، أو يكون مساره مخططًا بدقة فيتم توجيه حركته كي يروي أحواضًا من النبات تحفها الرمال من جميع الجهات. أمّا الحركة العامودية فهي بطلة الفيلم؛ حيث لحظة إنزال الدلو ورفعه ممتلئًا بالماء، التي تقوم به الحياة هو الغاية التي يسعى الفيلم لتسجيلها.





في هذا الجدل بين السائل والصلب الإنسان هو الوسيط، الوسيط ما بين الماء والرزق: الأسماك المستخرجة من باطن النهر، قوالب الطوب المصنوعة من طميه، بالات التبن الضخمة، وأطنان الأحجار البيضاء التي تبحر بها المعديات على صفحته، الزراعات القائمة على ماء البئر.. بين هذا وذاك يوجد البشر: صيادون، حمالون، مراكبية، صناع، مزارعون.. الماء مادة عملهم. تركز الكاميرا على الجسد الإنساني، وهو في وضع العمل العضلي عندما تقترب في «النيل أرزاق» من تفاصيل الجسد فنرى آيادي خشنة تمسك بالمجداف والشباك، أقدامًا غليظة تتشبث بالساري، ظهورًا محنية تحت ثقل الأحجار...

في «النيل أرزاق» يصب الطين في قوالب متشابهة يحملها بشر بائسون، لتقام بها المدن البعيدة. أمّا الوجوه فكادحة والنظرات غاضبة. يبدو اقتراب الكاميرا من الجسد هو كشف لوجود هؤلاء المحجوبين. هنا يتم الزج بالماء خارج الكادر. يحيط النهر بالشخصيات من جميع الاتجاهات، لكن الكاميرا القريبة من تفاصيل الجسم تدفع الماء بعيدًا عن مجال الرؤية. حركة الاقتراب هذه تدخلنا في تفاصيل الجسد من زوايا غير اعتيادية، وكأنها تتلصص؛ حيث تقتحم الكاميرا حميميته لتشي بحركته ومعاناته. الفيلم كما رأينا يحتوى على عدد من المفارقات التي تربط النهر بالفقر، والبؤس الإنساني، يشيعه بصريًّا أسى ما نستشعره في الصورة الرمادية التي



تستخدم تنويعات الأبيض والأسود. أمّا شريط الصوت الثرى بالمؤثرات فيخلق حالة خفية من القلق والترقب بسبب العديد من الأصوات التي تأتى من خارج الكادر: سرينة الأتوبيس النهري، صوت طائرة، أبواق المدينة البعيدة، احتكاك أجسام صلبة ببعضها البعض، همهمات العمال، بكاء طفل، مع تردد صوت المياه المتلاطمة من حين لآخر. أمّا الموسيقى فهي تثير قدرًا عاليًا من الشجن من خلال جملة لحنية بسيطة أقرب إلى المحايدة منها إلى الغنائية تتقارب فيها إيقاعات الجيتار مع إيقاعات المياه. تتضافر كافة هذه العناصر لتخلق شحنة عاطفية عالية تشكل خصوصية فيلم «النيل أرزاق»، وترسم موقعه المتفرد في أفلام الماء عند «هاشم النحاس».



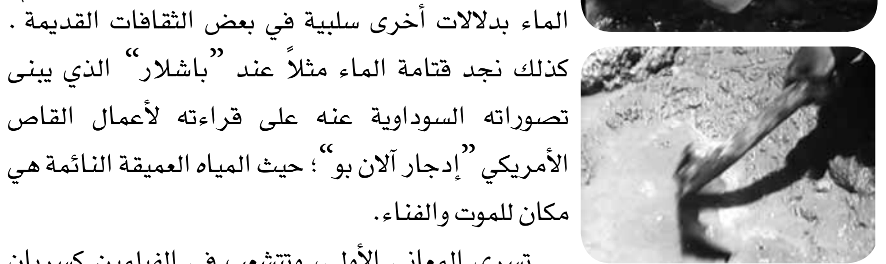
جدل الدلالات:

للماء كما للطين دلالات مزدوجة ومتعارضة. في سيولته يحيلنا الماء إلى تعارض ذكره "بشلار" بين دلالات أنثوية وذكورية، وبين دلالات أخرى ترتبط بالحياة ونقيضها الموت. كذلك بالنسبة للطين تلك المادة المتشكلة، المؤقتة، المادة الوسيطة التي تنقل العناصر من حال إلى حال. يستدعى الطين - أيضًا - معاني متضاربة، فهو مادة الخلق والفناء على حد سواء[٤]. في الأديان السماوية خلق الله الإنسان من طين، وفي استخداماته الدنيوية الطين خصوبة، لكنه - أيضًا - مادة الصنم.

4 - Christian Chelebourg, « La boue dans l’imaginaire », Oracle. http://oracle-reunion.pagesperso-orange.fr/documents/137.html



في الأساطير القديمة كما في الأدب ارتبط الماء غالبًا بالأنوثة والحسية والأمومة والعطاء، وهو يصبح ذكوريًّا في ثوراته وفيضاناته وتدميره. ماء النهر الخالد يبدو أقرب للمعنى الأول في "النيل أرزاق"، فاستكانته وترقرقه وخصوبته وعطاؤه أقرب للدلالات الأنثوية. يقاوم الماء حركة الإنسان، لكنه يمنح نفسه في النهاية لمن يعملون به ويكدون، يؤمن من يسكنونه، يطعمهم ويبتلع مخلفاتهم، يمنحهم طميه الحي، فيصبونه في قوالب تحرق روحه، يقيمون بها المدن القاسية. أمّا في فيلم "البئر" فتستمر الدلالات الأنثوية، وإن اتخذت شكلاً مغايرًا. ندرة الماء تجعله عزيزًا مكرمًا. يترفق البشر في التعامل معه، يحملونه برفق، يسكبون قطراته في تؤدة، يحيطونه بالأسوار العالية، يحافظون عليه بداخلها، فنقطة الماء تساوي حياة. اختلاط الماء بأديم الأرض يعود للأرض كي يخصبها ويمنحها روحًا متجددة.



في الأساطير المتعلقة بنشأة الكون، كما في تراث الأديان السماوية، تتكاثر الأمثلة الدالة على الماء كأصل تدفقت منه الحياة، وكرمز للاستمرارية والخلود، وكذلك للتطهر والحكمة[٥]. إلى جانب تلك المعاني المولدة للحياة، يرتبط الماء بدلالات أخرى سلبية في بعض الثقافات القديمة[٦]. كذلك نجد قتامة الماء مثلاً عند "باشلار" الذي يبنى تصوراته السوداوية عنه على قراءته لأعمال القاص الأمريكي "إدجار آلان بو"؛ حيث المياه العميقة النائمة هي مكان للموت والفناء.



تسرى المعاني الأولى، وتتشعب في الفيلمين كسريان النهر الحكيم في تاريخ هذا البلد القديم. فالنيل أرزاق كما يقول عنوان الفيلم، ولقد رأينا كيف يتنقل الفيلم ما بين عمال المهن المختلفة الذين يقتاتون على ضفافه. وكذلك البئر في الصحراء الجرداء، فإنه حياة للبشر والدواب

5 - Mattias Aronsson, La thématique de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras Göteborgs Universitet, Suède, 2008

٦ – فأفلاطون على سبيل المثال في حوار فيدون يقيم معارضة ما بين ماء البحر وعالم الأفكار، كذلك يجعل مكان عذابات الأنفس الضائعة موجود في انهار العالم الآخر. (المرجع السابق).



والشجر. لكن خير الماء يدخل في حالة من التقابل مع العناصر الصلبة، سواء كانت تلك الرمال الجافة التي تشح فيها الحياة في فيلم "البئر"، أو قوالب الطوب المصنوعة من طمي النهر وروحه في "النيل أرزاق". في الجدل البصري والدلالي ما بين وعورة الأرض اليابسة وطراوة الماء النفيس تنتصر دلالات العيش في فيلم "البئر"، تخضر صفرة الرمال، وتشرب الدواب، وتزدهر الحرف، وتنهض الحياة. بينما في فيلم "النيل أرزاق" نرى مفارقة ما بين هذا الماء الجالب للخير، وأولئك الكادحين المحرومين، الذين يفر الخير من بين أيديهم مع أرزاق النهر التي تحملها المياه بعيدًا، مع حركة المركبات الضخمة والمعديات الكبيرة إلى حيث تغيب عن النهر وعن أعين من يعملون به وحوله. قد نراها في صورة وجبة فخمة، تقدم في مطعم يتناولها رواده بأدوات المائدة الفاخرة، وفي الخلفية موسيقى لاهية، أو نراها في أسوار الطوب المرصوص استعدادًا لنقله لاستخدامه في البناء. أمّا ما يتبقى لمن يستخرجون أرزاق النهر فهو تلك القروش المعدودات يضعها المراكبي بحرص جانبًا مخبئًا إيّاها تحت رداء قديم يغطى به مقعده، أو قد نراها في وجبة عشاء متواضعة يتناولها الصياد مع زوجته في قاربهما الصغير بعد نهاية يوم عمل شاق. هذه المفارقة بين الرزق والفقر، العمل واللهو هي التي تغلف وجود الماء في فيلم "النيل أرزاق". فخلف الماء يوجد الجدب، ويبدو الفيلم بقدر ما يشير إلى الماء كمانح للحياة، يشير بنفس المقدار للحياة التي تذهب بعيدًا عن الماء. وكأن الفيلم استشراف لمستقبل أتى بالفعل، فالنهر الذي منح بسخاء انتهك بضراوة، وبات ماؤه ضحلاً يبتلع الحياة ولا يمنحها. يقول "إبراهيم أصلان" في مالك الحزين: "لماذا لا تكتب وتقول؟ لأنك لم تعد أنت؟ ولأن النهر لم يعد هو النهر؟ وشعر بالحزن، وهو يقول نعم. لأنك لم تعد أنت. وليس نهرك ما ترى. ذلك المطروح مثل ماء الغسيل. تعاف الآن أن تروى القلب وتبل منه الريق". ينتهي الفيلم بكادر يحتوى طفلاً يمسك بكفه الصغير مجدافًا كبيرًا يحرك الماء حول القارب الصغير بصعوبة، يضيق الكادر حتى يختفي الماء تمامًا، بينما تتسع مساحات سوداء لتشكل كادرًا داخل الكادر، يسجن الطفل داخله.

الماء، هذا الموضوع الذي رأينا أنه يهيمن على مجموعة كبيرة من أفلام «هاشم النحاس» هو عنصر يحمل تعددًا دلاليًّا، يحتوى على العديد من الثنائيات. ثنائية السائل والصلب التي انطلقنا منها، والتي تسكن هذا العالم الفني تتردد على عدة مستويات جمالية



ودلالية لا تنفصل فيها المعاني الكونية عن المعاني الاجتماعية. رأينا أن الماء هو أقرب للأنثوية عند «هاشم النحاس»، لكن تلك الأنثوية يتم التعامل معها إمّا بإعزاز، أو قد تنتهك بغلظة واستغلال. يظل الماء بأنثويته عنصرًا كونيًّا مولدًا للحياة والرزق، لكن الدلالات الكونية الناعمة ليست وحدها التي تتحكم في هذه السيمفونيات المائية، فهي تدخل في حوار مع دلالات اجتماعية أكثر ثورية في «النيل أرزاق». الإنسان كما رأينا هو الوسيط ما بين الماء والرزق، وإذا كان المجتمع المديني الذي يدور الفيلم على ضفاف نهره مجتمعًا مركبًا، لا نرى منه سوى تلك الشريحة المغلوبة على أمرها، اللهم إلا بعض الإشارات المتفرقة هنا وهناك على هذا العالم الآخر البعيد اللاهي، الذي ينتفع من عمل هؤلاء الكادحين، فإن البيئة الصحراوية كما تظهر في «البئر» تخلق مجتمعًا أبسط وأكثر تماسكًا. ومن ثَمَّ تظل الدلالات الكونية للماء، وما يرتبط به من معاني الحياة، والنماء، هي الغالبة في هذا الفيلم، بينما يشتبك العنصر الكوني في «النيل أرزاق» مع القضية الاجتماعية، فيتأرجح المعنى بين الرزق والفقر، بين الحياة والموت.

قد يرى البعض في الفيلم التسجيلي مجرد وسيلة لتسجيل الواقع، وأن الكاميرا تقدم خطابًا وصفيًّا فقط عندما توثق لبعض مظاهر الحياة في هذه البقعة أو تلك. لكن هذا الظن يتهاوى عندما نرصد بدقة اختيارات السينمائي الموضوعية والجمالية، والتي يشكل كل منها جملة في خطاب حجاجي يحمل رؤية ووجهة نظر. أفلام «هاشم النحاس» التي توقفنا عندها قد توحي بأن همها وصفى بالأساس، وأن عين الكاميرا ترصد - فقط - ما يزخر به الواقع من مظاهر للحياة. وقد يبدو هذا الظن أكثر احتمالية بسبب نعومة تلك الأفلام والدلالات الكونية التي ترتبط بموضوع الماء بطل هذه الأفلام. لكن من خلال الفيلمين اللذين توقفنا عندهما استطعنا تبين ملامح الخطاب الفيلمي في اختيارات المخرج، والتي يشير كل منها إلى موقفه من الفن ومن الحياة.



مراجع

- أمير العمري، كلاسيكيات السينما التسجيلية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٢.
- الفيلم الوثائقي، قضايا وإشكاليات، مجموعة من الباحثين، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ٢٠١٠ .
- خيرية البشلاوى، هاشم النحاس، صندوق التنمية الثقافية، القاهرة، ١٩٩٥.
- Aronsson، Mattias، La thématique de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras، Göteborgs Universitet، Suède، 2008
- Bachelard، Gaston L'eau et les rêves — Essai sur l›imagination de la matière، éd. Le Livre de Poche، coll. Biblio Essais، Paris، 1942
- Chelebourg، Christian، « La boue dans l'imaginaire »، Oracle .http://oracle-reunion.pagesperso orange.fr/documents/137.html

Thouvenel Eric, Les images de l'eau dans le cinéma. Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2010



رؤية أنثروبولوجية لأفلام هاشم النحاس[٧]

د / عنان محمد علي
مدرس علم الاجتماع والأنثروبولوجي
كلية البنات – جامعة عين شمس

« لا أحب أن أركز على مرارة الواقع.. المرارة الحقيقية في نظري أن يفقد الإنسان ذاته، والإنسان المصري لم يفقد ذاته حتى الآن، رغم كل الحصار المضروب، وكل الإعصارات التي تجتاحه.. وأملى أن أقف بجانبه في صموده بالكشف عن مواطن قوته.. أريد أن أُطلع الناس على أفضل ما فيهم.. أن أؤكد أن الإنسان العادي الذي لم يذهب صيته بين الناس، المغمور، والمنسي هو بطل يستحق أن تُخرج عنه الأفلام» [٨].

مقدمة:

يمر علم الأنثروبولوجيا اليوم بمرحلة نقدية، تقوم على مراجعة تراث العلم من مفاهيم ونظريات ومناهج وأدوات بحث. وبدأت الكتب الأنثروبولوجية تفسح تدريجيًّا صفحاتها للصور. كما أصبح الفيلم الإثنوجرافي طريقة رئيسية من طرق التعبير، ووجد فيه بعض الأنثروبولوجيين أداة جديدة لعرض نتائج بحوثهم الميدانية. ويمكن القول إن التصوير السينمائي الإثنوجرافي قد اكتشف في نفس الوقت الذي اكتشفت فيه السينما العادية، ولندرك هذا المعنى علينا أن نراجع الأفلام السينمائية القديمة التي تصور لنا المستعمرين في تلك السنوات البعيدة. ثم أخذ الفيلم الإثنوجرافي في التعرض لبعض المحن بسبب طبيعته الخاصة (كأداة للتوثيق – وللتأثير القوي)؛ حيث تحول على يد بعض المخرجين إلى أداة جديدة للدعاية السياسية؛ إذ يُقال إن السينما قد تحولت إلى أداة لدعم ومساندة الإيديولوجيات من خلال بعض الصور المملة والخطب الطويلة (علياء شكري، ٢٠٠٢: ٨، ٩).

ولكن حدثت العديد من التغيرات الهامة، وتغيرت الموضات والإيديولوجيات والحضارات، وأفسحت مكانًا لبعض الأصداء الجديدة، وعلى خلاف هذه النوعية من الأفلام الدعائية ستظل

---

٧ د. عنان محمد علي، مدرس علم الاجتماع والأنثروبولوجي، كلية البنات – جامعة عين شمس.

٨ هاشم النحاس، «عطاء متجدد»، بقلم علي أبو شادي، الوطن، ٣١ مارس ٢٠١٣



الوثائق السينمائية بمثابة خدمة مفيدة للمؤرخين. وقد استطاع الفيلم الإثنوجرافي أن يفرض نفسه تدريجيًّا كنوع في عالم السينما الوثائقية (جان بول كولين، ٢٠٠٢: ٤٩).

إن السينمائي سواء كان أنثروبولوجيًّا أو لم يكن، إنما يصور مشاهد ملموسة وواقعية ومواقف يعيشها أشخاص. وذلك للتعبير عن نظم المجتمع ككل وعن وظيفته. ويتطلب ذلك في كل الأحوال تحويل المشاهد والمواقف إلى سيناريو، فلا يمكن تصوير نظرية أو شيء مجرد؛ إنما يتعين الخروج من النظرية ومن التصورات المسبقة والدخول في: المُعاش، والملموس، والحي. وبمجرد قبول هذا التعبير الأساسي والضروري يمكن أن يتحقق الفيلم الإثنوجرافي الناجح الذي يعتمد على المونتاج، وعلى البناء الدرامي لخلق حالة التشويق دون تزييف الحقيقة. فبدون هذا التشويق لن تكون هناك رغبة في المعرفة والعلم، أو حتى في تعاطف الإنسان مع الإنسان. ومع ذلك كله يجب الأخذ بنصيحة "ليفي شتراوس" التي يقول فيها: يجب أن نترك أنفسنا للمكان والظروف، ولكل ما هو موجود. وهي نصيحة يجب أن يلتزم بها كل أنثروبولوجي، وينفذها بكل سرور سواء كان يدون مادته عن طريق القلم أو باستخدام الكاميرا (علياء شكري، ٢٠٠٢: ١١).

وتحاول الدراسة الحالية أن تلقي الضوء على دور الفيلم الوثائقي في تسجيل الثقافة والنفاذ إلى أعماق الحياة اليومية للأفراد، وصولاً إلى ما وراء الصورة من معنى يعكس العلاقة بين الإنسان والبيئة المحيطة، ومنظومة الجوانب الاجتماعية والثقافية المتضمنة في تفاصيل الحياة اليومية القائمة على علاقة الإنسان بأرضه، التي تشكل عالمه الخاص والمتفرد ثقافيًّا؛ حيث يحمل بين جوانبه التعابير، والعلاقات، ومظاهر السلوك. وكيف يتشكل كل ذلك من خلال المشاهد والصور السينمائية القائمة على رؤية خاصة لصاحب الفيلم. ويتم ذلك استنادًا على دراسة وتحليل بعض الأعمال الفنية للمخرج "هاشم النحاس" أحد رواد السينما الوثائقية في مصر.

حيث ترى الدراسة أن هناك علاقة وثيقة بين الفيلم الوثائقي والفيلم الأثنوجرافي من حيث المحتوى الإبداعي التصويري في نقل الواقع بالصورة والتعبير عنه. وإمكانية التلاقي بينهما في رؤية الواقع والثقافة والتعبير عنهما. فإن عملية الإبداع في معالجة الرؤية الفنية تتم في وجدان الفنان، وأن العمل الفني الذي يستلهم فنًا يعكس الحياة اليومية للأفراد، فإنه يخرج عملاً فرديًّا، خاضعًا لرؤية صانعه، سواء كان أنثروبولوجيًّا أو سينمائيًّا؛ ولكنه موحٍ مع ذلك بطبيعة المجتمع وخصوصية حياة الأفراد وثقافتهم، بما فيها من تصور وخلق وترابط في مواقف التفاعل المختلفة والمختلطة في الإطار الاجتماعي الثقافي للحياة.

هدف الدراسة:

تهدف الورقة البحثية الحالية لمحاولة تحليل بعض الأفلام الوثائقية للمخرج "هاشم النحاس"، وكيف تنعكس رؤيته الفنية للواقع من خلال أفلامه، كما تحاول الدراسة أن تحلل الرؤية الأنثروبولوجية للعلاقة بين الإنسان والبيئة المحيطة في أفلام "هاشم النحاس"، وكيف يلتقي الفيلم الوثائقي والفيلم الأثنوجرافي في أعمال "هاشم النحاس". ودور هذه الأفلام في حفظ وتوثيق الثقافة، وتقديمها للجمهور في رؤية تكاملية تجمع بين جودة الجوانب الفنية السينمائية من تصوير، وإخراج، ومونتاج، وكل أشكال المعالجة الفنية للصورة، وكذلك الرؤية الأنثروبولوجية الواقعية التي تستند على نقل الواقع، وما وراء الصورة من معنى وحياة. وكيف يتم كل ذلك بشكل غير مباشر عن طريق استلهام بعض معطيات البيئة التي تشكل حياة الأفراد وثقافتهم. ويأتي المُنتج النهائي ذو نكهة وروح مصرية أصيلة، تعبر عن الهوية الثقافية وتدعمها. مع مراعاة التأثير غير المباشر الذي تمارسه تلك الأعمال الفنية في حفظ ونشر التراث والثقافة.

المنهج والأدوات:

منهج دراسة الحالة:

اعتمدت الدراسة على منهج دراسة الحالة؛ حيث اتخذت من ثلاثٍ من أفلام "هاشم النحاس" وحدة للدراسة، وهي: الناس والبحيرة ١٩٨١، البئر ١٩٨٢، توشكى ١٩٨٢. وهي مجموعة من الأفلام تتناول الحياة اليومية في مضمونها لثلاث بيئات مصرية مختلفة، يبحث فيها "هاشم النحاس" عن الهوية المصرية التي تظهر بشكل واضح في تفاصيل الحياة اليومية القائمة على علاقة الإنسان – موضوع الفيلم – بالبيئة المحيطة التي ترتبط وتتجلى في كل جوانب الحياة، التي تعمل على خلق منتج فني ذي طابع خاص.

تحليل المضمون:

اعتمدت الباحثة على منهج تحليل المضمون للأفلام الثلاث سابقة الذكر، بالتطبيق على نموذج التحليل البنائي الاجتماعي والثقافي للمشاهد السمعية والبصرية في موضوعات الحياة اليومية عند Piotr Sztompka، من خلال تحليل الشكل البنائي للفيلم القائم على توضيح (P. Sztompka، 2007: 67، 68):



- الأبنية التفاعلية: التي تظهر في أنماط التفاعل والاتصال بين الشخصيات الفاعلة في الفيلم، وشكل الجماعات، ومواقف التفاعل الجماعي بينهم.
- الأبنية المعيارية: التي تظهر من خلال أشكال السلوك القياسية القابلة للتكرار، من خلال أحداث الحياة اليومية.
- الأبنية النموذجية: التي تظهر من خلال ملاحظة مظاهر التعبير عن المعتقدات والأيديولوجيات المتضمنة في السلوك ومواقف التفاعل.
- أبنية الفرص العائلية: التي تظهر من خلال بعض المؤشرات، مثل: علامات الفقر أو الغنى، والمكانة الاجتماعية للمطحونين أو المشاهير، وعلامات القوة والعجز، وكذلك مظاهر التمييز بين الذكور والإناث (النوع).

وإلى جانب نموذج التحليل البنائي سابق الذكر، اعتمدت الدراسة على تحليل بعض العناصر المكونة للفيلم، مثل: الصوت المصاحب للصورة الفيلمية، زمن عرض الفيلم، المشاهد التي تعكس علاقة الإنسان بالبيئة. اهتمت الدراسة - أيضًا - بالفترة الزمنية لإنتاج الأفلام "عينة الدراسة" في حياة المخرج "هاشم النحاس" وملامح هذه المرحلة. حاولت الدراسة من خلال التحليل التأكيد على قيمة الأفلام الإثنوجرافية في الحفاظ على الهوية المصرية والروح الشعبية، وما تحمله في طياتها من عادات وتقاليد، وفنون، وحرف وصناعات، بحيث يصبح الشكل النهائي للفيلم يحمل بصمة مصرية خالصة.

- استعانت الباحثة ببعض اللقطات الثابتة من الأفلام – موضوع الدراسة- لتوضيح المعنى وتقريب الصورة للقارئ قدر الإمكان، وقد ساعد ذلك على إظهار ما تحمله الصورة من معاني تعكس المحتوى الاجتماعي والثقافي الذي يتشابه في الأفلام الثلاث؛ على الرغم من اختلاف البيئة والمكان.

عينة الدراسة:

اعتمدت الدراسة على تحليل ثلاثة أفلام لـ"هاشم النحاس"، تم إنتاجها في فترة زمنية متقاربة (من ١٩٨١ إلى ١٩٨٢)، يجمع هذه الأفلام وحدة الموضوع الرئيسي، وهو الإنسان المصري - الحياة اليومية في بيئات مصرية مختلفة " صحراوية، ساحلية، ريفية"، زمن عرض الأفلام الثلاث متقارب إلى حدٍ ما (من ١٢ إلى ١٥ دقيقة)، والأفلام الثلاث، هي:

١- فيلم الناس والبحيرة ١٩٨١، عن الصيادين وطرقهم المتوارثة في الصيد على سطح بحيرة المنزلة، وما يتعلق بهذه الحرفة من مظاهر الحياة على الأرض في منطقة بحيرة المنزلة.

٢- فيلم البئر ١٩٨٢، عن كفاح البدو في صحراء الساحل الشمالي من أجل توفير قطرة ماء؛ ضمانًا للاستقرار المنشود.

٣- فيلم توشكى ١٩٨٢، عن الحياة اليومية للقرية النوبية التي تحمل نفس الاسم.

من هو "هاشم النحاس":

هاشم النحاس مخرج مصري له تأثير نقدي وثقافي ومكانة رفيعة في مجال السينما التسجيلية، أثرى المكتبة السينمائية بالعديد من الكتب، مؤلفًا ومترجمًا وباحثًا. قدم عام ١٩٧٢ فيلمه: «النيل أرزاق» والذي اعتبر نقلة نوعية في تاريخ السينما التسجيلية المصرية. أسهم النحاس بفعالية في نشاطات المجتمع المدني، مشاركًا في تأسيس أهم الجمعيات السينمائية في مصر منذ عام ١٩٦٠ ميلاد «جمعية الفيلم» أقدم وأعرق جمعيات السينما، مرورًا بـ «جماعة السينما الجديدة» و«جمعية نقاد السينما المصريين» و«اتحاد السينمائيين التسجيليين والعرب». ولد عام ١٩٣٧، وتتميز أفلامه بأسلوب خاص يتسم بالعشق للإنسان والمكان، بينما تنشغل كاميرته برصد التفاصيل، وما تحمله من معاني. له العديد من الأعمال التي تناولت الإنسان المصري وحياته اليومية[٩]، الإعلام، والتعمير والتنمية.

ولا أجد أبلغ من كلمات «على أبوشادي» في وصف أعمال «هاشم النحاس» والتي تشكل ملامح رؤيته للواقع، والفلسفة التي تجمع المشَاهد وتنسجها في صورة يلتحم فيها الإنسان مع بيئته لتشكل واقعه المُعاش، قائلاً:

«يتابع هاشم النحاس في معظم أعماله، رحلته مع هؤلاء البسطاء في حياتهم اليومية، كلهم في حالة عمل، ينسجون ملحمة البقاء. ونلمح في أفلامه ذلك الاقتراب الحميم من هؤلاء البشر، يحتضنهم، ويحنو عليهم، يبرز ملامح قوتهم في مواجهة قسوة الواقع. كما يكتسب المكان عنده خصوصية وخصوبة تكشفان عن عمق العلاقة بين البشر والأرض، وتُفصح أعماله عن رؤية اجتماعية متقدّمة تجنح إلى رصد الواقع ووصفه في محبة وألفة، وحساسية فائقة، وإيمان بحق

٩- أفلام هاشم النحاس عن الإنسان المصري (الحياة اليومية في بيئات مصرية مختلفة)، من إنتاج المركز القومي للسينما، النيل أرزاق (١٩٧٢)، عن الناس البسطاء الذين يستمدون رزقهم من النيل في القاهرة، مبكي بلا حائط (١٩٧٤)، عن فرحة الناس بمحتويات معرض الغنائم، الناس والبحيرة (١٩٨١)، مظاهر الحياة المرتبطة ببحيرة المنزلة، في رحاب الحسين (١٩٨١) عن مظاهر الحياة التي خلقها جامع الحسين حوله، البئر (١٩٨٢)، عن بعض مظاهر حياة البدو على الساحل الشمالي، توشكى (١٩٨٢)، يوم في حياة قرية نوبية، خيامية (١٩٨٣) عن فن الخيامية واستخداماته في حياتنا اليومية، شوا أبو أحمد (١٩٨٣)، يوم في حياة أسرة ريفية، سيوة (الإنسان والأرض والتاريخ) (١٩٨٧)، ناس ٢٦ يوليو (٢٠٠١)، (https//goo.gl/4o6KQy).



الاختلاف واحترام الرأي الآخر. هاشم النحاس واحد من البناءين الكبار «الشقيانين» كأبطال أفلامه التي سوف تظل مكتسبة أهميتها -إلى جانب قيمتها الفنية- لارتباطها الدائم، بتصوير البسطاء الكادحين، ملح الأرض -لا المشاهير- وتقديم صورتهم على الشاشة، مُعليًا من شأن العمل، وهو يتابع رحلة كدّهم، وهم ينشدون نشيد الحياة» (علي أبو شادي، ٢٠١٣).

التحليل البنائي الاجتماعي للأفلام الثلاث:

تحفل الأفلام بجملة من المشاهد الواقعية التي أُخضعت لنوع من التراكم الإثنوغرافي، من خلال تسخير الكاميرا لوصف الحياة بطقوسها، والإنسان، والأشياء، والأماكن. وهذا الوصف لم يكن الغرض منه تحقيق الوظيفة الجمالية الفنية بقدر ما هو وصف دلالي وظيفي خلاق؛ لأنه ينطوي على دلالات عديدة ومعانٍ شتى تنساب من خلال عرض مشاهد الحياة اليومية في البيئات المختلفة. وفيما يلي تستعرض الباحثة عناصر التحليل البنائي الاجتماعي للأفلام الثلاث:

أولاً- الأبنية التفاعلية:

تقوم أفلام هاشم النحاس على البناء التفاعلي بين الإنسان والبيئة المتمثلة في الأرض وحياته عليها، وكيف تختلف جوانب البناء الاجتماعي ويتكامل تبعًا لمظاهر هذا التفاعل. وقد ظهر ذلك واضحًا في العديد من المشاهد في الأفلام الثلاث؛ حيث ظهر ذلك من خلال المشاهد التي تعكس مواقف التفاعل الجماعي بين الشخصيات وأشكال التواصل والتعاون فيما بينهم، مثل:

- مشاهد حفر البئر وتوزيع الأدوار فيما بينهم؛ حيث يمثل البئر مصدر الحياة لسكان القرية، وجاءت المشاهد تحمل الكثير من المعاني والدلالات حول مشقة هذا العمل وما يتطلبه من جهد وصبر (انظر: صورة ١،٢).




صورة (١،٢): العمل الجماعي في حفر البئر (فيلم البئر)



- مشهد تناول الطعام؛ حيث جاء تكراره في الأفلام الثلاث، على اختلاف البيئة، ونوع الطعام، وعدد الأفراد المشاركين، ويعكس ذلك جانبًا مهمًا من ثقافة المجتمع المصري المتمثل في «العيش والملح»، وقيمة مشاركة لقمة العيش، فجاءت المشاهد في الأفلام الثلاث عبارة عن نسيج فني اجتماعي متجانس يلعب فيه المكان دورًا بارزًا (انظر صور ٣،٤،٥،٦،٧).





صورة (٣،٤): تناول الطعام؛ حيث جاء المشهد يجمعهم في تناول الطعام من طبق واحد (فيلم البئر)





صورة (٥،٦): تناول الطعام على ظهر



صورة (٧): تناول الطعام أثناء العمل في الحقل (فيلم توشكى)



مركب الصيد (فيلم الناس والبحيرة):

- ظهر البناء التفاعلي - أيضاً - بوضوح في مشاهد العمل الجماعي في حرفة الصيد على ظهر المركب (فيلم الناس والبحيرة) (انظر صورة ٨،٩)، وبناء الخيمة وتجهيزها وتوزيع الأدوار بين الذكور والإناث (فيلم البئر) (انظر صورة ١١،١٠)، ومشاهد حصاد الزرع من بصل وقمح وقصب، ويؤكد هذا التنوع على ما تجود به الأرض من حياة ترتبط بها جوانب الحياة الأخرى: طعام، وحرف، وفنون (فيلم توشكى).





صورة (٨،٩): العمل الجماعي وتوزيع الأدوار على ظهر مركب الصيد (فيلم الناس والبحيرة)





صورة (١٠، ١١): توزيع الأدوار بين الذكور والإناث في بناء الخيمة وتجهيزها (فيلم البئر)

- حرص «هاشم النحاس» على إبراز جانب آخر من البناء التفاعلي في أفلامه، يرتبط بقضاء وقت الفراغ من حيث النشاط والمكان، مما كان له بالغ الأثر في توضيح مدى ارتباط قضاء وقت الفراغ بالبيئة وأماكن التفاعل بها، فينتقل المخرج بسلاسة ويسر من التفاعل مع البيئة كمصدر للرزق والحياة إلى أماكن للترفيه وقضاء وقت الفراغ لكل الشخصيات من ذكور وإناث وأطفال (انظر صور: ١٢،١٣،١٤،١٥،١٦).





صورة (١٢،١٣): قضاء وقت الفراغ وجلسات السمر للذكور والإناث كمجال تفاعلي في الحياة اليومية (فيلم توشكى)



صورة (١٤): قضاء وقت الفراغ وممارسة الألعاب الشعبية (فيلم البئر)



صورة (١٥،١٦): البحيرة كمكان للترفيه وقضاء وقت الفراغ (فيلم الناس والبحيرة)

- جاءت مشاهد الأفلام الثلاث منظومة متكاملة متناغمة من البناء التفاعلي سواء بين الإنسان والبيئة، أو بين الناس وبعضها على الأرض التي تجمعهم، فكانت المشاهد نسيجًا من المعاني والدلالات التي تعكس رؤية صانعها.



ثانيًا - الأبنية المعيارية:

تظهر الأبنية المعيارية من خلال أشكال السلوك القياسية القابلة للتكرار، التي تتجلى في أحداث الحياة اليومية، والتي يرتبط بها العديد من مظاهر السلوك التي تحمل قيمًا ومفاهيم تحكم حياة الأفراد. وجدير بالذكر أن من أهم خصائص أحداث الحياة اليومية أنها أحداثٌ تكرارية، وذات إيقاع رتيب (محمد الجوهري، ٢٠١١: ٢٠)؛ ويُفهم من ذلك أن كل مشاهد الأفلام – موضوع الدراسة – تمثل وعاءً من الأحداث التكرارية. ولكن هناك بعض المشاهد بالغة الأثر في حياة أبطال الفيلم – أفراد المجتمع – مثل:

- مشاهد الرحلة اليومية لنقل المياه من البئر إلى الأرض لري الزرع، وما تنطوي عليه هذه الرحلة من مشقة وصبر وجلد ارتبطت بقسوة البيئة، وقيمة قطرة الماء كشريان حياة (انظر صور ١٧،١٨،١٩). ومشاهد رحلة رعي الأغنام التي تبدأ من الصباح حتى غروب الشمس، وترتبط هذه الرحلة بطبيعة البيئة الصحراوية والأنشطة بها.





صور (١٧،١٨،١٩): الرحلة اليومية لنقل الماء من البئر (فيلم البئر)

- مشاهد الرحلة اليومية لسكان قرية توشكى من القرية إلى الأرض الزراعية، وما يرتبط بها من أحمال وأنشطة. وقد عمل المخرج من خلال التحكم الجيد في تقنية الصورة على تشخيص فضاءات القرية المكانية، فصوّر لنا دروبها ومنازلها والأماكن الهامة في حياة الناس، والتي تمارس تأثيرها عليهم، وتأتي الطاحونة والمدرسة في هذا السياق كفضاء فاعل في حياة سكان القرية (انظر: صور ٢٠،٢١،٢٢).







صور (٢٢،٢١،٢٠): بعض مشاهد الرحلة اليومية لسكان قرية توشكى (فيلم توشكى)

- جاءت مشاهد الرحلة اليومية لمراكب الصيد ببحيرة المنزلة كلاًّ متناغم من العمل والسعي وراء الرزق، وما يصاحبها من طقوس ومظاهر سلوك تصبغها صبغة روحانية تربط حياة ساكني المركب به، وتجعله كيانًا قائمًا بذاته، يخلق فلسفة خاصة بهم.

ثالثًا- الأبنية النموذجية:

جاء السياق الدرامي الواقعي للأفلام الثلاث، يحمل العديد من الأبنية النموذجية التي تظهر من خلال ملاحظة مظاهر التعبير عن المعتقدات والأيديولوجيات المتضمنة في السلوك ومواقف التفاعل، وكذلك مشاهد الطقوس والممارسات المرتبطة بهذه المواقف، مثل:

- مشاهد الصلاة، سواء في بداية اليوم، كما جاءت بالوضوء في فيلم البئر(انظر صورة ٢٣)، ومشهد الصلاة على ظهر المركب أثناء وقت الصيد في فيلم الناس والبحيرة (انظر صورة ٢٤)، وكذلك مشهد زيارة الأولياء في نفس الفيلم (انظر صورة ٢٥).

- ويمكن استعراض بعض تجليات الحضور الإثنوغرافي في الأفلام الثلاث عبر الإشارة لبعض الطقوس، التي تنتمي إلى الثقافة الشعبية، والتي تمثلت في ممارسة الطب الشعبي، والتزيُّن بالحنّاء، والأزياء التقليدية والحلي، وشرب الشاي وطقوس إعداده، وطرق صنع الأواني والسلال والحلي (فيلم توشكى). كذلك السعي على الرزق والدعاء في كلمات الأغاني في الناس والبحيرة، والعديد من الطقوس المرتبطة بطريقة الصيد(انظر صورة ٢٦)، والطرق الإيقاعي والأغاني الشعبية التي تخلق حالة تفاعلية حماسية بين الصيادين.

-








صورة (٢٣) مشهد الوضوء (فيلم البئر)   صورة (٢٤) مشهد الصلاة على ظهر المركب (فيلم الناس والبحيرة)





صورة (٢٥) مشهد زيارة الضريح (فيلم الناس والبحيرة) صورة (٢٦) مشهد المعالج الشعبي (فيلم توشكى)

رابعًا - أبنية الفرص العائلية:

انحصرت مشاهد مؤشرات أبنية الفرص العائلية في مظاهر التمييز بين الذكور والإناث (النوع) في أنشطة الحياة اليومية. ولم تظهر علامات الفقر أو الغنى إلا في مشهد الحلي الذهبية لسيدة نوبية في فيلم توشكى. فقد ركزت أفلام هاشم النحاس على الحياة الاجتماعية للمطحونين، فتناولت مجتمعات متجانسة تتشابه حياة أفرادها، ولم تركز على مدى التمايز الطبقي فيما بينهم، فأيًّا كانت مكانتهم، فتجمعهم أرض واحدة تشكل سياقًا اجتماعيًّا ثقافيًّا لحياتهم اليومية.



- وقد ساق "هاشم النحاس" العديد من المشاهد، التي توضح تقسيم العمل بين الذكور والإناث ومنظومة توزيع الأدوار في فيلم البئر؛ حيث اختصت المرأة بالأعمال المنزلية من طهي الطعام والخبيز وحلب الماشية ورعاية الأبناء (انظر صور ٢٧،٢٨)، وكذلك بعض الحرف والصناعات التقليدية من غزل ونسيج وتجهيز فرش الخيمة (انظر صور ٢٩،٣٠)، وكان للأبناء نصيب من تقسيم العمل مثل إطعام الماشية، ورعي الأغنام، ويتساوى في ذلك الذكور والإناث (انظر صور ٣١،٣٢).







صورة (٢٧) طهي الطعام (فيلم البئر)

صورة (٢٨) الخبيز ورعاية الأبناء (فيلم البئر)





صورة (٢٩) حرفة الغزل (فيلم البئر)

صورة (٣٠) حرفة النسيج (فيلم البئر)





صورة (٣١) رعي الأغنام (فيلم البئر)

صورة (٣٢) إطعام الماشية (فيلم البئر)






صورة (٣٣) حرفة صناعة السلال (فيلم توشكى)   صورة (٣٤) صناعة الحصير (فيلم الناس والبحيرة)

- جاءت مشاهد مماثلة لتقسيم العمل بين الذكور والإناث في سياق فيلم (توشكى) و(الناس والبحيرة)، كما هو الحال في فيلم (البئر)، فكان للمرأة نصيب من الحرف اليدوية التقليدية من صناعة السلال، وبعض أشكال الحلي وطحن الحبوب، وعمالة الفتيات في صناعة الحصير المستخدم في نقل وحفظ الأسماك (راجع صورة ٣٣،٣٤)، بينما كان من نصيب الذكور كل أعمال الصيد وصناعة مراكب الصيد والحبال (فيلم الناس والبحيرة)، وتشارك كلاهما في العمل الزراعي في توشكى.

ويتضح من العرض السابق للبناء الاجتماعي للمشاهد السمعية والبصرية في الأفلام الثلاث، يظهر البناء الاجتماعي بشكل تكاملي متداخل في السياق الدرامي للفيلم يصعب فصله، ويتم ذلك بهدف الشرح والتحليل فقط.

وحدة المنهج في أفلام «هاشم النحاس»:

ملامح المرحلة:

المقصود - هنا - مرحلة إنتاج الأفلام موضوع الدراسة، أظهرت نتائج المقابلات الشخصية مع "هاشم النحاس"، أن هذه المرحلة من حياته العملية جاءت بعد توقف عن إخراج الأفلام في مصر لمدة أربع سنوات، انشغل فيها بتدريس السينما في أكاديمية الفنون جامعة بغداد. وعاد بعدها ليبدأ مرحلة جديدة من الأفلام، سبقتها بعض القراءات التأسيسية في العلوم الاجتماعية من كتابات الدكتور "محمد الجوهري"، تمتزج معها مشاعر الحنين لمصر وحياة البسطاء.

كان لذلك بالغ الأثر في موضوعات الأفلام التي قدمها خلال هذا العقد، وعددها ثمانية أفلام. ويرى "هاشم النحاس" أن من أهم ما يميز أفلامه في تلك الفترة هو أنها ذات علاقة وثيقة بموضوعات التراث الشعبي، وربما يرجع ذلك لميله الشخصي إلى الاهتمام بالإنسان العادي البسيط، وهو من يحمل هذا التراث، ويحافظ عليه.

وفي إطار اهتمام "هاشم النحاس" بحملة التراث في البيئات المصرية الاجتماعية المختلفة، جاء إنتاجه للأفلام الثلاث - موضوع الدراسة الحالية – وهي: البئر، والناس والبحيرة، وتوشكى.

الترابط الفكري للأفلام:

يلاحظ من المشاهدة المتعمقة، وتحليل الأفلام السابقة، الترابط الفكري لسياق إخراجها، وذلك على النحو التالي:

- وحدة الموضوع الرئيسي، تتناول الأفلام الثلاث الحياة اليومية وما تحمله من أحداث وتفاصيل، تشكل كيانًا ثقافيًّا واجتماعيًّا لكل فيلم.
- ينطلق المخرج في تناوله للحياة اليومية من خلال العلاقة الوثيقة بين الإنسان والبيئة المحيطة، وبتعبير آخر البناء التفاعلي بين الإنسان والأرض التي تحمل ثقافته ومعطيات حياته.
- لكل فيلم بداية ونهاية، يبدأ كل فيلم من الأفلام الثلاث بمشهد يحمل في محتواه بداية اليوم، التي ترتبط بموضوعه. فيبدأ فيلم (البئر) بمشهد الوضوء وعدم الإسراف في استخدام المياه؛ نظرًا لندرتها وقيمتها في البيئة البدوية. ويبدأ فيلم (الناس والبحيرة) ببداية رحلة مراكب الصيد مع شروق الشمس وأصوات الغناء والدعاء "يا فتاح يا عليم يا رزاق يا كريم"، وتتابع الأحداث من خلال التفاعل مع البحيرة. ويبدأ فيلم (توشكى) بمشهد العمل في موسم الحصاد من الصباح الباكر؛ حيث تبدأ الحياة من الأرض، وتستمر بكل ما تجود به الأرض.

ينتهي كل فيلم من الثلاثة بمشهد رحلة العودة مع غروب الشمس ونهاية اليوم، فينتهي فيلم (البئر) بمشهد الغروب والعودة من رحلة رعي الغنم، معلنًا بذلك نهاية اليوم (انظر صورة ٣٥). وينتهي فيلم (الناس والبحيرة) بمشهد الغروب على سطح البحيرة، وعودة المراكب من رحلة الصيد (انظر صورة ٣٦). أمّا فيلم (توشكى) فينتهي بجلسات السمر بين الشباب في المساء؛ مظهرًا ملامح التناغم والتجانس في مجتمع ريفي يميل إلى الترابط.

وبين مشهد البداية والنهاية تنساب أحداث الحياة اليومية، وما تحمله في طياتها من عناصر تراثية، ومواقف تفاعل، تشكل صورة الحياة، وتنساب المعاني والدلالات الضمنية التي تشكل رؤية "هاشم النحاس" للواقع، وبحثه عن ذاته من خلال الرصد المرئي لحياة البسطاء.





صورة (٣٥) مشهد الغروب في توشكى



صورة (٣٦) مشهد الغروب في بحيرة المنزلة

الصوت:

اختلطت الأصوات مع الصور في الأفلام الثلاث، وعلى الرغم من تنوع الأصوات في الأفلام الثلاث إلا أنها ارتبطت جميعًا بالبيئة والواقع، فجاءت وكأنها كيان واحد مع الصورة. وظهرت ثلاثة أنواع من الأصوات، وهي:

- أصوات البيئة المحيطة، من حركة الفاعلين في الفيلم، وأصوات المياه، والحيوانات، والطيور، والهواء، وأصوات الأدوات... إلخ.
- الغناء، جاء الغناء من أفراد المجتمع في عدة مواقف، وكان له بالغ الأثر بالإحساس بالصدق والترابط الواقعي للمشاهد.
- الموسيقى، استخدم "هاشم النحاس" الموسيقى بالتبادل مع أصوات البيئة في العديد من المشاهد، مما أضفى على المشاهد جمالاً وفنًا. ولم تختلف الموسيقى عن السياق العام للأصوات الواقعية في الأفلام الثلاث بل جاءت مؤكدة له، فكانت الموسيقى من وحي البيئة، وابنة لثقافة المكان.

لم يعتمد "هاشم النحاس" على إضافة تعليق مصاحب للمشاهد بهدف الإيضاح أو توصيل المعنى، فرصد الواقع والبحث عن المعاني في الصور كان وسيلته الأساسية لتوصيل المعنى.

التأكيد على علاقة الإنسان بالبيئة:

أكد "هاشم النحاس" في الأفلام الثلاثة على مظاهر العلاقة بين الإنسان والبيئة المحيطة، وأن الحياة هي وليدة المكان، وما تنطوي عليه هذه العلاقة من قسوة البيئة، التي ظهرت في ملامح الوجوه أثناء عملية حفر البئر (انظر صورة ٣٧)، وعلامات الشقاء على الأيدي العاملة في بيئة قاسية (انظر صورة ٣٨).







صورة (٣٧) حفر البئر وتظهر ملامح قسوة العمل   صورة (٣٨) يد تعمل بحرفة النسيج

أظهرت مشاهد العلاقة بين الإنسان والبيئة، التأكيد على بعض القيم ومنها، عطاء البيئة وقيمة الحياة التي ظهرت في مشاهد المياه وري الزرع، مؤكدة على أن الماء هو شريان الحياة، والحصول عليه يستحق الرحلة الشاقة من وإلى البئر وتحمل قسوتها (انظر صور ٣٨،٣٩،٤٠).







صور(٣٨،٣٩،٤٠) توضح أهمية الماء في البيئة الصحراوية، وكيف تنساب منه الحياة للأرض والنبات (فيلم البئر).

التراث الشعبي في أفلام هاشم النحاس:

أظهرت العديد من المشاهد بعض موضوعات التراث الشعبي في البيئات المختلفة في الأفلام الثلاثة، ومنها: الحرف والصناعات التقليدية، الحلي والأزياء (انظر صورة ٤١،٤٢)، أدوات العمل، عادات وتقاليد، أدب شعبي، وكان لها قوة ارتباط بالبيئة، وعمق وتداخل في تفاصيل الحياة اليومية.





صورة (٤١) زينة وحلي سيدة نوبية (فيلم توشكى)



صورة (٤٢) غطاء الرأس للرجال في النوبة، إحدى قطع الأزياء (فيلم توشكى)

هاشم النحاس والنظرة إلى الآخر:

الآخر في أفلام "هاشم النحاس" هم أفراد المجتمع وحياتهم، وما تحمله من طرق وأساليب للعيش تشكل ثقافتهم وعلاقتهم ببعضهم البعض، وعلاقتهم بالبيئة المحيطة، وهو الموضوع الرئيسي للأفلام الثلاث موضوع الدراسة الحالية.

ظهرت الأفلام الثلاث كوحدة متكاملة لنظرة "هاشم النحاس" لهؤلاء البسطاء في حياتهم اليومية، التي لا تتوقف عن العمل، وترتبط بقسوة البيئة. محاولاً إبراز ملامح قوتهم في مواجهة قسوة الواقع. وكيف تأتي الصورة بتناغم معبر عن المظهر الفقير من الخارج في حياتهم مع الغنى والثراء الداخلي. كما يكتسب المكان عنده خصوصية تكشف عن عمق العلاقة بين الإنسان والأرض، وتكشف أفلامه عن رؤية اجتماعية تركز على رصد الواقع ووصفه، والإيمان بحق الاختلاف واحترام الآخر.

وتعكس أفلام "هاشم النحاس" رحلة البحث عن الذات في رؤية الآخر، ويؤكد على أبو شادي على ذلك قائلاً: "إن هاشم النحاس واحد من البناءين الكبار "الشقيانين" كأبطال أفلامه التي سوف تظل مكتسبة أهميتها -إلى جانب قيمتها الفنية- لارتباطها الدائم، بتصوير البسطاء الكادحين، ملح الأرض -لا المشاهير- وتقديم صورتهم على الشاشة، مُعليًا من شأن العمل، وهو يتابع رحلة كدّهم، وهم ينشدون نشيد الحياة" (علي أبو شادي، ٢٠١٣).

ويؤكد "هاشم النحاس" من خلال أفلامه وفي عمق نظرته للأفراد على الهوية الاجتماعية والثقافية، ويعبر عن ذلك قائلاً: "إن الفيلم المنتمي لأرضه المحلية، والذي يعالج مشاكل مجتمعه، يمكن بقدر ما أن يملك من صدق المعالجة أن يكون في الوقت نفسه قوميًّا باحثًا وداعمًا لهوية أفراده" (هاشم النحاس، ١٩٨٦).



نتائج الدراسة:

ينعكس من خلال تحليل أفلام «هاشم النحاس» جانبًا من العلاقة بين الأنثروبولوجيا والفن؛ حيث يرى علماء الأنثروبولوجيا أن الفن يعكس الاهتمامات والقيم الحضارية للناس (شارلوت سيمور- سيمث، ١٩٩٢: ١٥٠-١٥٢)، وكيف يسهم ذلك في معرفة كيف يتعامل الناس مع البيئة والحياة من حولهم، وربما علموا منها تاريخ الشعوب، وأيضًا الموسيقى والفنون المرئية تلقى الضوء على نظرة الناس للحياة. ومن خلال الدراسات المتنوعة يمكننا توفير معلومات عن تاريخ الشعوب وثقافتهم (محسن محمد عطية، ١٩٩٢: ٩٧).

وللفن مكانه الطبيعي باعتباره نشاطًا إنسانيًّا؛ حيث يصدر عن الإنسان من أجل الإنسان، ويمكن القول إن دراسة الفن داخل البناء الكلي للثقافة تعني أنه يمكن رؤيته على أنه تعبير عن الحياة الجمعية داخل المجتمع.

ويتضح من ذلك العلاقة بين الأنثروبولوجيا والسينما الوثائقية والتي تعمل على تحويل الوقائع الاجتماعية والسياسية والنفسية إلى لقطات ومشاهد تحتفظ بعناصر العفوية والمصداقية في المعالجة الخلاقة للواقع، خصوصًا مع مشاركة الخبراء والمختصين في صناعة الفيلم الوثائقي.

- تشكل العادات والتقاليد والطقوس الشعبية مادة درامية خصبة بالنسبة للسينما، إذ غالبا ما يتمُّ استحضار المعطيات الإثنوغرافية من خلال ملامح معينة تستهدف إثراء التصور الإخراجي للفيلم، وإبراز أبعاده الفكرية والجمالية، ومن هذه الزاوية أضحت السينما وعاءً فنيًّا ودراميًّا لدراسة مجتمع ما، في أسلوب حياته، وتراثه الممتد في التقاليد والعادات والمظاهر الاحتفالية. وبذلك تعددت الرؤى التحليلية للأفلام بين الرؤية الأنثروبولوجية والرؤية الفنية، وما يحمله الإبداع الفني من إثنوجرافيا واقعية.

- يعتبر الفيلم الإثنوجرافى مرآة عاكسة للواقع الثقافي والاجتماعي على الرغم من امتداده من الناحية الفنية لأبعد من فكرة وصف الواقع، يعرض من خلاله سينما إنثروبولوجية واقعية، تثير الصورة من خلالها الحوار داخل الأوساط العلمية، تفتح المجال للدارسين في فروع العلوم الأخرى على أن يأخذوا في اعتبارهم عناصر ثقافية يمكنها أن تتحكم في نجاح برامج التنمية: كالعادات العلاجية الشعبية، وكذلك توزيع أداء الأنشطة حسب النوع، وغيره من الموضوعات المتداخلة مع الثقافة، ولها بالغ الأثر في حياة الأفراد.



- أظهرت أفلام "هاشم النحاس" أن الهوية القومية للسينما لا تعني أن يتبنى المخرج- وهو المسؤول الأول عن الفيلم- شعارات وطنية، أو تضمين الفيلم بقضايا فكرية تحول دون المتعة الجمالية. فيمكن أن تنعكس الهوية من خلال تجسيد الحياة اليومية للأفراد، وما تنطوي عليه من جوانب ثقافية، فالسينما تتميز بسعة جماهيرها، وتجاوزها لكل الحدود، فهي كونية من حيث إنها تتحول إلى آلية للتواصل في أعمق معانيها؛ إذ إنها تتوجه للإنسان بتنوع انتماءاته الفكرية والحضارية. هذا الإبداع وهذه التقنية الفنية المتميزة هي في واقع الأمر أداة للتعبير عن الإنسان وعن واقعه. ويؤكد "سمير الزغبي" على ذلك بقوله: إن الإبداع السينمائي يجب أن يترجم القدرة الإبداعية للمخرج، فيعد الفيلم الجيد وطنًا وهوية، مادام يتمتع بالصدق الفني (سمير الزغبي، ٢٠١١).
- تزخر أفلام "هاشم النحاس" بمعطيات إثنوغرافية متعددة، حين استلهم الثقافة الشعبية المصرية بطقوسها ومعتقداتها، ووظّفها توظيفا جماليًّا، عبر إدماج تلك الظواهر في سياق السرد الفيلمي وإقرانها بالمتعة البصرية، مما أعطى لنا منتوجًا فيلميًّا يقوم على الصورة المعبّرة، والتأطير المبدع، والمونتاج الفاعل، وانطلاقًا من رؤية حقيقية ومجازية في الآن ذاته. ولعلّ هذا الاستثمار للظواهر الإثنوغرافية وجعلها مادة فنية ينمُّ عن ثقافة عالية للمخرج، وقدرة وعيه السينمائي على إدراك الواقع الاجتماعي والروحي للإنسان المصري، لتغدو بذلك هذه الأفلام بمثابة مرآة صادقة عاكسة لصورة الناس والمجتمع.

المراجع:

١- جان بول كولين كاترين دو كليبل، السينما الأثنوجرافية سينما الغد، ترجمة غراء مهنا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢.

٢- سمير الزغبي، إشكالية الهوية والاختلاف في السينما العربية، الحوار المتمدن، العدد ٣٤٧٧ محور الأدب والفن، ٥ سبتمبر ٢٠١١.

(http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp)

٣- شارلوت سيمور- سميث، موسوعة علم الإنسان المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، ترجمة مجموعة من أساتذة علم الاجتماع، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٢.

٤- علياء شكري، "مقدمة وتعليق" السينما الأثنوجرافية سينما الغد، ترجمة غراء مهنا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢، من ص٥ -١٦.

علي أبو شادي، «هاشم النحاس- عطاء متجدد»، بوابة الوطن الإلكترونية، الأحد ١٣ مارس ٢٠١٣، (http://goo.gl/5HNtxY).

٥- محسن محمد عطية، الفن والحياة الاجتماعية، دار المعارف، ١٩٩٢.

٦- محمد الجوهري وآخرون، علم اجتماع في حياتنا اليومية، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب – جامعة القاهرة، ٢٠١١.

٧- هاشم النحاس، الهوية القومية في السينما العربية، دراسة استطلاعية مستقبلية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مشروع الألف كتاب الثاني، نافذة على الثقافة العالمية، ١٩٨٦.

8- P. Sztompka (2005) Socjologia wizualna: Fotografia jako metoda badaweza (Visual Sociology: Photography as a Research Method) (Warszawa: PWN Publisher) (Russian translation Moscow 2007, Logos Publishers.(



الناس في بلادي .. كما يراهم النحاس

د / أمل الجمل
ناقدة سينمائية

"هاشم النحاس"، اسم طبع بصمته العميقة في عالم السينما التسجيلية المصرية. حصدت أفلامه جوائز دولية وعربية، فمثلاً فيلمه (النيل أرزاق) حصل على الجائزة الثانية (الفضية) في مهرجان "ليبزج" الدولي عام ١٩٧٢، كما اختير مؤخرًا في فرنسا كأحد أهم الأفلام في تاريخ السينما التسجيلية في العالم.

بعد دراسته الأدبية بالجامعة، بدأ هاشم حياته مدرسًا للمرحلة الإعدادية، ثم اتجه لكتابة النقد السينمائي قبل أن يلتحق بالدراسات العليا بالمعهد العالي للسينما لدراسة فنون التصوير والمونتاج فتخرج فيه عام ١٩٧٢.

شارك في تأسيس أول جمعية للسينما، واهتم بكتابة المقالات في النقد السينمائي، وتأليف وترجمة الكتب. سافر إلى العراق عام ١٩٧٥ ليعمل في مجال تدريس السينما، وقبلها قدم (١٤) فيلمًا تسجيليًّا قصيرًا تدور في أنحاء كثيرة من الأراضي المصرية. أعد للتليفزيون سيناريو وحوار تمثيلية «العيب» عن رواية «يوسف إدريس» وإخراج إبراهيم الصحن. وتمثيلية «الموعد» عن قصة لنجيب محفوظ.

اتسمت أفلام "هاشم النحاس" بالشاعرية والإنسانية والإحساس المرهف، بكثرة وبزوغ التفاصيل، وباختفاء التعليق الصوتي والأشياء الزاعقة، بالاعتماد أساسًا على الصورة تدعمها الموسيقى والمؤثرات الصوتية، بتدفق المونتاج، باللقطات القريبة المشحونة بالمعاني، بالقرب الشديد من الإنسان، بغرس الشجن والأسى في نفس المتلقي، بلفت الأنظار إلى قوة وعفوية وعذوبة الإنسان المصري، بإضفاء مسحة من الرقة والحب والجمال لموضوعات خشنة بطبيعتها إن لم تكن شديدة الخشونة.

فالناس في بلادي كما يراهم "هاشم النحاس".. صبي غض تتشبث أصابع يديه وقدميه بعمود القلع، يتسلقه ليحكم ربط الحبال حول الشراع، وآخر نحيل على حافة القارب يلطم البحر بعصاه لتدخل الأسماك في الشباك. الناس كما يراهم في بلادي.. كهل يتبادل التجديف مع حفيده، وامرأة تجدف بذراعيها بينما طفلها يرضع من ثديها لبعض الوقت قبل أن يُمسك



بالمجداف معها ليحركه بيديه الصغيرتين، أو رجل في منتصف العمر يُلقي بالشباك على امتداد ذراعيه وسط المياه، فيستخرجها مرات ترتجف بالأسماك، وأحيانًا يفحصها بأنامله الخشنة ثم يلفها حول إصبع قدمه الكبير ليرتق ما بها من ثقوب وفجوات. الناس كما يراهم في بلادي.. رجال يُقطعون في الحجر الأبيض تحت قيظ الحر، وآخرون يحملون فوق أكتافهم كتله الثقيلة. إناس يغرقون في بحر العرق والغبار والدخان، بينما يُعبئون التبن في شباك كبيرة. وبدوي يحفر بئرًا للمياه في قلب الأرض، أو فلاح انغرست قدماه في الطين على ضفاف النيل، فظل جسمه كالمكوك يروح ويجيء، للأمام والخلف بينما يداه تجران الطمي بالفأس وتملآن به "القفف" فيحملها الشباب ويسيرون بها كالبهلوانات فوق لوح رفيع من الخشب معلق في الهواء. الناس في بلادي كما يراهم "هاشم النحاس".. امرأة تشق بكفيها الطين، تعجنه بلا هوادة ثم تقبض عليه وتَصُبه في قوالب الخشب، وعجوز حرقته الشمس أخذ يُشيد قمائن الطوب اللبن قبل أن يُشعل فيها اللهب.

تلك هي الوجوه التي يتأملها "هاشم النحاس" في أفلامه، وهى تصنع الحياة. يُصورهم من منظور إنساني متحرر من التعصب والتعالي، جميعهم داخل الكادر دون فوارق جنسية أو عمرية، فالرجل بجواره المرأة، يدها بيده، والكهل يدعمه الشاب. ورغم أن الوجوه المنهكة المكدودة أحرقتها الشمس، وحفر فيها الزمن أخاديده لكن ملامحها المستبشرة أو الوجلة لا تزال قادرة على الابتسام بصفاء، على الضحك أحيانًا والغناء في بعض المرات. ربما تأثر مخرجنا بقصيدة "الناس في بلادي" لـ"صلاح عبد الصبور" التي يقول فيها:

الناس في بلادي جارحـون كالصقـور

غناؤهم كرجفة الشتاء، في ذؤابة الشجر

وضحكهـم يـئز كاللهيـب فـي الحطـب

خطاهم تريد أن تسوخ في الـتراب

أمّا الناس في أعمال "هاشم النحاس" مختلفون، هم دائمًا في حالة كد وتعب يبذلون مزيدًا من الجهد الشاق. أفلامه مثل "النيل أرزاق" - "البئر" - "شو أبو أحمد" - "الناس والبحيرة" تُصور حياة آلاف البسطاء وما يلاقونه من فقر مدقع، تُجسد معاناة أهل الريف وسكان الصحراء والصيادين، تكشف عن الإصرار والإرادة، عن جرح الصحراء بحثًا عن النهر، أو تنقيبًا عن البئر.



تُبرز صراع الإنسان مع الطبيعة من أجل البقاء على قيد الحياة، والكيفية التي يُطوّع بها حياته حتى يوفر قوت يومه. أفلامه تُجسد أبعاد المأساة التي تغلف ضفاف النيل فتُثير فينا الحزن بقدر ما تُثير فينا الإعجاب بقوة وصلابة هذا الإنسان المصري.

كان «صلاح عبد الصبور» ينسج عصب قصيدته من التناقض المميز لهؤلاء البشر، فهم:

يقتلون، يسرقون، يشربون، يجشأون

لكنهم بشر..

وطيبون حين يملكون قبضتي نقود

ومؤمنون بالقدر

لكن رؤية "هاشم النحاس" تختلف فمركز النواة في أفلامه هو إرادة هذا الإنسان وصراعه الدائم مع البيئة من أجل لقمة الخبز وشربة الماء. لذلك نراه يلتقط ساعات الكد والشقاء. بل نراه يقتنص بكاميرته السينمائية وبأسلوبه الشعري كل ما هو إنساني في عالم هؤلاء البشر، كل ما هو متوتر وصامت ومليء بشحنات الشجن، كل ما يتعلق بالإحساس، بالفن، بالقدرة على قهر الصعاب، والتغلب على الظروف القاسية مهما حاصرهم الجفاف والشدة.

رؤية "هاشم النحاس" هذه لم تأتِ من فراغ. كانت رد فعل معنوي لهزيمة الجيش المصري عسكريًّا في يونيو ١٩٦٧. فهو من جيل الستينيات، عاش فترة شهدت مدًا ثقافيًّا ومعرفيًّا متدفقًا، انعكس على العديد من مجالات التأليف والترجمة التي فتحت العيون على تجارب الآخرين وعلى مختلف التيارات والاتجاهات، كان من بين دوافعه عندما اتجه لصناعة السينما التسجيلية - وخصوصًا بدءًا من "النيل أرزاق" ١٩٧٢ - أن يُثبت أن الإنسان المصري لا ينهزم، وأن الهزيمة العسكرية يمكن أن تكون هزيمة لبعض المحترفين أو للسلطة، وأن المواطن المصري قادر على مواصلة الحياة وعلى مواجهة مشاكله والانتصار عليها، لأن معركة الحياة نفسها هي المعركة الحقيقية. ومن هنا جاء اهتمامه بجوهر الإنسان المصري وخصائصه الكامنة وعاداته وتقاليده وميراثه الشعبي في حياته اليومية.



فلسفة الصورة في فيلم "النيل أرزاق"

أ.د / ناجي فوزي
أستاذ النقد السينمائي
أكاديمية الفنون

مقدمة أسباب الإعجاب والتقدير هو أنه فيلم غير روائي (كنا نسميه الفيلم التسجيلي وقتها) لا يتضمن أية تعليقات صوتية من كلام البشر، فيما عدا عبارة واحدة تفصل بين جزئي هذا الفيلم ذي الطابع الجدلي، وهي: "المكن ده بتاعنا واحنا إللي حنحميه"، باعتبار أن الفيلم يتناول مصنعًا لغزل القطن يتعرض للقصف الجوي من طائرات العدو الإسرائيلي في أعقاب حرب يونيه ١٩٦٧. وفي ذلك الوقت لم يكن من السهل أن يتوقع أحد من المهتمين بالشأن السينمائي في مصر، وخصوصًا من المهتمين بالسينما التسجيلية المصرية، أن يظهر أحد هذه الأفلام، وهو يقدم البشر أوغير البشر، خاليًا من الصوت البشري تمامًا، ومعتمدًا بالكلية على الصورة السينمائية (المصحوبة بالموسيقى والمؤثرات الصوتية الأخرى) إلى أن تم عرض فيلم "النيل أرزاق" ١٩٧٢، من إخراج "هاشم النحاس"، ليعلن بوضوح عن إمكانية أن تتحرر السينما التسجيلية في "مصر" من أسر التعليق الصوتي الطاغي على أغلب إنتاجها، وغير الغائب بالمرة عن كل هذا الإنتاج.

ومن الجلِي أن نجاح فيلم "النيل أرزاق" في الاستغناء عن التعليق الصوتي من خلال الكلام البشري، يعود إلى أن الصورة السينمائية في هذا الفيلم تتمتع بالقدرة على "الإشباع الإدراكي" لمن يشاهده، سواء كان هذا الإدراك متصلاً بالقيمة المعرفية عن أثر نهر النيل في حياة المصريين، وخصوصًا البسطاء منهم، أو متصلاً بالقيمة الجمالية للنهر وللبشر الذين يتعاملون معه أو يعملون من خلاله.

وتدعونا الدراسة الدقيقة للصورة السينمائية في فيلم "النيل أرزاق" إلى ضرورة البحث في جماليات هذه الصورة، بدءًا من تحقيق الفيلم (إنتاجيًّا) بتصويره بنظام الألوان "الأسود – الأبيض"، ومرورًا بكل من "المكان" و"الحركة" و"الضوء"، وختامًا بالوجود الواضح والمؤثر معًا للقطات "المنظر الكبير".



١ - الأسود / الأبيض

حتى الآن لا توجد مادة موثقة تشير إلى أن تحقيق فيلم "النيل أرزاق" إنتاجيًّا من خلال تصوير الفيلم الـ"أسود/أبيض" هو اختيار حر من صنّاعه مائة في المائة، ففي وقت إنتاجه (١٩٧٢) لم يكن تحقيق الأفلام الروائية الطويلة في مصر، من خلال التصوير بالألوان، قد شاع وانتشر، خصوصًا بسبب تكلفته المالية العالية نسبيًّا. غير أننا لا نستسيغ قبول فكرة أن يتم تحقيق فيلم "النيل أرزاق" بالفيلم الـ "أسود/ أبيض" لمجرد ضغوط النظام الإنتاجي المستندة إلى الطرف المالي فحسب، ذلك أنه من المهم طرح السؤال عمّا إذا كان تحقيق فيلم "النيل أرزاق" قد تم من خلال تصويره بالألوان من الممكن أن يضيف إليه قيمة فنية (إبداعية) معينة، من شأنها أن ترفع من القدرة على الإدراك الجمالي له لدى من يشاهده، أم لا. وهو "سؤال نقدي" مشروع في هذا المجال. فنحن نرى أن القيمة الجمالية لتصوير الفيلم السينمائي بنظام الـ"أسود/ أبيض"، كاختيار حر لفنان الفيلم، هي قيمة تستند إلى ما نسميه «تجريد اللون من اللون/ colour without colour»، باعتبار أن التصوير السينمائي بالفيلم "أسود/ أبيض"، في حد ذاته، هو نوع من أنواع "التحكم اللوني"، عن طريق التعامل المباشر الصريح مع اللون بصفة مبدئية، أي تحديد طريقة التعامل مع الألوان في الفيلم، وهو – هنا – تعامل يتمثل في تحويل كل النوعيات اللونية بدرجاتها المختلفة في الطبيعة، إلى درجات محايدة من سلم اللون الرمادي، الذي تتراوح درجاته بين "الأسود" (أعلى كثافة) و"الأبيض" (أدنى كثافة)، بما يعني أن التصوير بالفيلم "أسود/ أبيض" هو عملية فيزيقية يتم بواسطتها ما نسميه "تجريد اللون من اللون"[١]. ويعني ما سبق أن التصوير السينمائي بالفيلم "أسود/ أبيض" يعد "حالة متطرفة جدًا من حالات استخدام الألوان في السينما"، وهي الحالة التي نرى أنها تحقق ما يسميه المفكر السينمائي الروسي "سيرجي إيزنشتين" بأنه "الصرامة التشكيلية للشاشة"[٢].

فإذا كانت أرض الوطن المصري تعرف في اللغة المصرية القديمة باسم "كيميت"، أي "الأرض السوداء"، بسبب الطمي القاتم الذي يطرحه نهر النيل على الأرض الصحراوية، من خلال فيضانه السنوي، لتتحول إلى أرض صالحة للزراعة، فإنه يكون من المقبول، بل من المناسب تمامًا، أن يتم تصوير الفيلم الذي يتناول العلاقة الحميمة بين الشخصية المصرية ونهر النيل بالفيلم الـ"أسود / أبيض"، فمن المرجح أن التعبير عن موضوع هذا الفيلم لا يحتاج إلى ما يمكن أن نسميه بـ"الاحتفالية اللونية على الشاشة"، وإنما يتجه هذا التعبير إلى جعل كل الموضوعات

التي تظهر على الشاشة تظهر موحدة - من حيث "أسلوب التعبير اللوني" عنها - بالتدرجات الرمادية المختلفة، فكل من يتعامل مع النهر أو يتصل به، داخل الفيلم، يعد جزءًا من النهر ذاته ومن الطمي الذي يطرحه، فيقوم الفيلم بتقديم الجميع، النهر والبشر والأشياء، من خلال درجات سلم الرماديات، وبأسلوب ضوئي يسمح بتقديم مجرى النهر متميزا عن بقية المرئيات داخل كل أجزاء الفيلم. وإذا جاز لنا أن نستخدم "عبارة إنشائية" تعبر عن ذلك كله، فإننا نرى أنه طالما أن فنان الفيلم يرى أن مشروع فيلمه لا "يصيح" طالبًا للون، فلا مكان للألوان على شاشة عرضه، لذلك فإنه من المرجح أن يتجه صناع فيلم "النيل أرزاق" إلى تحقيقه بالتصوير بالفيلم الـ "أسود / أبيض"، حتى وإن كانت الظروف الإنتاجية تسمح بتصويره بنظام الألوان.

٢- المكان المفتوح

وعن المكان في فيلم "النيل أرزاق"، فبداية يعد هذا الفيلم من أفلام "الأمكنة المفتوحة"، فكل مشاهده (بالأحرى لقطاته) تدور ما بين مجرى النهر ذاته وشاطئيه، وهي جميعها أماكن مفتوحة على الفضاء.

وبالنسبة لمجرى النهر، نحن لا نستطيع أن نحدد المكان من النهر الذي يتم تصوير المشهد فيه، إلا إذا كان هناك معلم معماري ثابت ومعروف، يظهر على شاطئ النهر، يمكن من خلاله تحقيق هذا التحديد، غير أن هذا أمر لا يمكن تحقيقه بدقة في هذا الفيلم، ويعود ذلك إلى سببين، يستند أحدهما إلى تقنيات التصوير الضوئي ذاتها، ويستند الآخر إلى الظرف التاريخي (الزمني) للفيلم ذاته، ذلك أن فنان الفيلم يتجه في أغلب لقطاته (التي تتجاوز المائة لقطة) إلى استخدام تقنية للتصوير الضوئي تنحو إلى تحقيق التأثير المرئي المعروف لنا باسم "ضحالة عمق الميدان" (٣)، بما يسمح بظهور الموضوعات القريبة من آلة التصوير بالوضوح الكافي المناسب، مع الاتجاه إلى إضغام الخلفيات البعيدة عن آلة التصوير، فلا تبدو محددة تحديدًا كافيًا يسمح بتمييزها بدقة، وهو ما نسميه «التركيز البؤري الثابت الأمامي»(٤)، فمن الواضح أن فنان الفيلم يعمد إلى تركيز انتباه المتفرج على الموضوع الرئيسي لفيلمه وهو «نهر النيل»، وعلى من يتصلون به من البشر، وهم - كما يقدمهم الفيلم على وجه التحديد - من البسطاء الذين يسعى أغلبهم لتحصيل أرزاقهم من خلال علاقتهم بالنهر، فضلاً عن البعض الآخر الذي يستخدم النهر كوسيلة انتقال من مكان إلى آخر بواسطة الأتوبيس النهري (الحافلة النهرية)، أو يعبر بين شاطئي النهر من نقطة معينة، بواسطة عبارة بدائية تتمثل في قارب معد لهذه المهمة عادة. لذلك يكتفي فنان



الفيلم بتقديم صورة النهر والبشر والأجزاء من ضفاف النهر اللصيقة به في مكان معين (أماكن معينة)، ومن المهم أن تكون جزءًا من تكوين الصورة السينمائية ذاته، سواء كان ذلك باعتبار هذا المكان متصلاً بالنهر اتصالاً مباشرًا (مثل الشاطئ) أو باعتباره (أي المكان) هو مكان تصوير المشهد في حد ذاته.

ومن جهة أخرى، فإن اللقطات التي تظهر فيها بعض الأماكن بالوضوح الذي يكفي لتمييزها (بسبب امتداد عمق الميدان) لا تسمح – في الغالب – بالتعرف على هذه الأماكن بالدقة المناسبة، لأن معالم ضفاف نهر النيل، في كل مصر تقريبًا، تغيرت تغيرًا تامًا خلال أكثر من أربعين عامًا (أربعة وأربعين عامًا) تفصل بين تاريخ إنتاج الفيلم (١٩٧٢) والوقت الحالي (٢٠١٦)، فما يمكن أن يظهر بوضوح من خلال التفاصيل المحددة في الصورة، في مثل هذه اللقطات القليلة، من الصعب التعرف عليها في الوقت الحالي، سواء بسبب اندثاره كلية، أو حلول غيره محله، أو بسبب تغير معالمه الخارجية تغيرًا كبيرًا خلال هذه المدة. غير أننا نستطيع أن نلاحظ أن الفيلم لا يقدم إلا منطقتين منه تتضمنان عمقًا ظاهرًا للمجال، يسمح بظهور الموضوعات البعيدة، التي تشغل خلفية الصورة بوضوح حاد، أولاهما تسمح بظهور المباني السكنية الموجودة على شاطئ الفرع الضيق للنهر من خلف العبارة الصغيرة (المعدية) أثناء حركتها، ووصولاً إلى الشاطئ المقابل، بما يشير إلى ضرورة وجود هذه «المعدية» في هذا المكان لخدمة سكانه والمترددين عليه. والمرة الأخرى تسمح بظهور الشاحنة المتحركة أعلى شاطئ النهر، وهي التي تحمل قطع الحجر الجيري، التي سبق تفريغها من مراكب نقل البضائع الشراعية الراسية في المكان، فمن الضروري أن يؤكد الفيلم على علاقة هذه الشاحنة ونشاطها بكلٍّ من مجرى النهر وشاطئه.

لذلك، فإن ما سبق ذكره من شأنه أن يرجح بقوة أن فنان هذا الفيلم لا يولي اهتمامًا كبيرًا للأماكن التي ليس لها علاقة مباشرة بنهر النيل، وكذلك تلك التي ليس لها علاقة مباشرة بالبشر الذين يحيون به، أو من خلاله أو يتعاملون معه، وإن بشكل غير مباشر.

وعلى أي حال، فإن النهر ذاته، لكونه يشكل موضوع الفيلم، فهو يعد المكان الرئيس في الفيلم. ولأن كل الأمور التي تظهر من خلال الفيلم هي تدور حول النهر، لذلك يُعد النهر – أيضًا – هو المكان المحوري فيه، فما لا يدور على سطح مياه النهر في الفيلم هو يدور على أحد شاطئيه، ولا يخرج عنهما، حتى أن الشاحنة الوحيدة (بحسب ما ذكرنا سابقا) وهي تظهر في أحد مشاهد



الفيلم المتأخرة، تسير في الطريق الموازي لمجرى النهر، ويتم تصويرها من على الشاطئ الذي يتاخمه الطريق.

ويقدم الفيلم عددًا من العائمات النهرية بوصفها أماكن متحركة بطبيعتها، ولكنها تتحرك على سطح مياه النهر (وهذه المياه - بدورها أيضًا - هي متحركة بحسب طبيعتها، بفعل تأثير الريح). وتتنوع هذه العائمات النهرية (التي تظهر في الفيلم) ما بين مراكب الشحن والنقل الشراعية، وقوارب صيد السمك الصغيرة الشراعية وغير الشراعية، فضلاً عن العائمات الآلية المتمثلة في الحافلة النهرية (الأتوبيس النهري). ويزيد على ما سبق، يقدم الفيلم عائمة من نوع خاص، تلك التي تسمى «المعدية» (العبارة)، التي هي عبارة عن قارب يستخدم في نقل عدد محدود من الناس، عبورًا بهم بين شاطئي النهر، في مكان معين منه، وهو مكان - في الغالب - يتصل من إحدى جهتيه (على الأقل) بمنطقة سكنية أو إدارية ذات طابع حيوي، غير أنه لا يوجد عنده «معبر معماري ثابت» بين ضفتي النهر (كوبري/ جسر).

ومن جهة أخرى تُعد الكباري (الجسور) التي تربط بين الضفاف المتقابلة للنهر من «الأماكن المعمارية الثابتة» المتصلة به، غير أنها نادرة الظهور في الفيلم، بل إننا نلاحظ أنه في الغالب لا يوجد موضع لآلة التصوير من فوق أي جسر يعلو النيل لتقدم صورته من فوقه، لذلك لا تظهر الكباري في الفيلم إلا مرتين، إحداهما من خلال متابعة آلة التصوير لقارب صيد سمك صغير؛ حيث يتخذ فنان الفيلم من الجزء السفلي لجسم الكوبري المتصل بالشاطئ القريب إطارًا طبيعيًّا يظهر قارب الصيد الصغير من خلاله. كما يظهر أحد الكباري، للمرة الثانية في الفيلم؛ حيث يظهر صيادان، وهما أعلى أحد قوارب الصيد الصغيرة، يقومان بإصلاح بعض شباك الصيد وإعدادها؛ حيث يظهر هذا القارب من تحت الكوبري ذاته، من خلال لقطة المنظر العام.

كما أننا نستطيع أن نلاحظ أن الأماكن التي تتصل اتصالاً مباشرًا بالنهر، من خلال ضفافه، تنقسم إلى قسمين، أحدهما يضم الأماكن التي يمكن أن نصفها بأنها أماكن مكتفية بذاتها، أي التي تحتوي نشاطًا لا يتصل بمكان آخر، وذلك في مقابل القسم الثاني الذي يضم الأماكن التي يحتوي كل منها على جزء من نشاط معين لا يكتمل إلا لاحقًا في مكان آخر يتصل بالنهر أيضًا. فمصنع طوب البناء (الطوب الأحمر) الذي يتم إنتاجه من «الطين/اللبن» (الناتج عن عجن الطمي الذي يجف بعد أن يطرحه النهر) هو مكان قائم بذاته، وإن كان ينقسم إلى عدة وحدات تتكامل فيما بينها؛ إذ تقوم كل وحدة منها بأداء مرحلة من مراحل صناعة هذا النوع من الطوب،



لذلك يقدم الفيلم مراحل عجن «اللبن» وتقطيعه، وختمه بخاتم المصنع المنتج، ورصه للتجفيف ثم تركه ليجف، ثم إعداده داخل أفران حرقه. والرجل الذي يرفع مياه النهر بالشادوف إلى الأرض المرتفعة، هو لا يبرح مكانه، ليكتمل نشاطه في رفع المياه في المكان ذاته، وإن كانت المياه المرفوعة ذاتها تذهب في طريق مصارف الري الخاصة بها.

وفي مقابل ما سبق، فإنه في مكان ما، على أحد شواطئ النهر، يتم تعبئة التبن (الناتج عن تهشيم سيقان القمح الجافة) في شباكه الكبيرة، ليحملها عمال (حمالون) إلى مراكب النقل (الشحن) الشراعية، التي بدورها تنقلها إلى أماكن أخرى، ليكتمل هذا النشاط بتفريغ هذه المراكب على أرض شاطئ آخر ترسو عليه هذه المراكب. ويناظر عملية نقل التبن من شاطئ إلى آخر نقل قطع الحجر الجيري من شاطئ إلى آخر أيضًا؛ حيث يقوم عدد من الحمالين بنقل كميات منها لشحنها على مراكب الشحن الشراعية، وعند وصول هذه المراكب إلى الشاطئ الآخر المقصود، يتم تفريغ حمولاتها هناك بواسطة حمالين آخرين ورصها في مجموعات منتظمة الأبعاد هندسيًّا (في شكل متوازي مستطيلات)، ليتضح أن هناك شاحنات برية (سيارات نقل) تقوم بنقلها إلى مكان آخر.

ولأن العائمات تشكل«الأمكنة المتحركة بذاتها» داخل الفيلم، من خلال حركتها على سطح مياه النهر، لذلك تتواجد آلة تصوير الفيلم فوق أسطح عدد منها، ليعرض الفيلم نشاط البشر فوق سطح مثل هذه العائمات. والمقصود من الوصف السابق تحديدًا هو كلٍّ من «قوارب الصيد الصغيرة»، و«مراكب الشحن الشراعية الكبيرة». فالفيلم يتابع نشاط صيادي الأسماك، وهم على القوارب الصغيرة التي يتخذون منها، مع شباك الصيد، أدوات لإنتاجهم في جزء من نهار اليوم، ويتخذون منها سكنًا للراحة وتناول الطعام ورتق شباك الصيد وإعدادها، في الجزء الباقي من النهار. وإذا كان الفيلم لا يتابع هؤلاء الصيادين وأسرهم ليلاً، غير أنه من الواضح أنهم ينامون ليلهم في هذه القوارب أيضًا.

والمشاهد المتأمل بعمق لفيلم «النيل أرزاق» يستطيع أن يلاحظ أن هناك نوعًا من«التوازن الثلاثي» يميز تعامل فنان الفيلم مع كل من«مياه النهر» التي تظهر على الشاشة غير متصلة بالشاطئ من جهة، و«الشاطئ» ذاته وهو يظهر غير متصل بمياه النهر مباشرة من جهة أخرى، والجمع بين«المياه والشاطئ» من جهة ثالثة. ولأن جانبًا من لقطات الفيلم تظهر غير مرتبطة بالمسطحات الأفقية لأي من «مجرى النهر» أو ضفافه (شواطئه)، وإنما هي لقطات ترتبط بـ«الفراغ الفضائي» الذي يظهر في شكل



«السماء»، باعتبارها «الخلفية الكاملة» للقطة، لذلك فإن هذه اللقطات تخرج من «التوازن الثلاثي» المذكور سابقًا، وذلك لسببين، يستند أولهما إلى طبيعة المكان ذاتها، فالتوازن الثلاثي (المشار إليه سابقًا) هو توازن بين أمكنة متجانسة في وصفها العام، باعتبارها مسطحات مائية أو يابسة، بينما تخرج السماء كخلفية كاملة لتكوين الإطار في اللقطة السينمائية عن هذا الوصف، حتى أننا لا بد أن نلاحظ أن «المسطح» يحسب رياضيًّا بالمساحة، بينما يتم حساب «الفضاء» بالحيز (الحجم).

ومن جهة أخرى، فإن وجود السماء كخلفية كاملة في إطار لقطات معينة هو أمر يرتبط - دائمًا - بتحديد استخدام معين لوضع آلة التصوير ومستواها في الحيز الفضائي الخاص بمكان التصوير، بحيث تفصل - في الغالب - بين صورة الموضوع في الفيلم (وهو عادة الإنسان) عن السطح الأفقي الذي ينتمي إليه (وهو في الغالب سطح عائمة من العائمات (قارب صيد – مركب شراعي – عبارة / معدية)، وهي أمور نستطيع أن نتابعها بالتدقيق من خلال ثلاثة مواقف لافتة في الفيلم، فنتابعها في عدد من اللقطات التي تقدم أحد الصبية العاملين على مركب شراعي، وهو يتسلق صاري شراعها، وبالتحديد تلك اللقطات التي تقدم كلاً من رأسه وقدميه ويده على التوالي، كما نستطيع أن نتابع ذلك - أيضًا - في عدد من اللقطات التي تقدم الرجل الذي يعمل على العبارة الصغيرة (المعدية) عن طريق جذب السلسلة الغليظة التي تحركها حركة محكومة من خلال «الجنزير» المعدني المتصلة به، الذي يصل بين شاطئين على أحد فروع النيل الضيقة نوعًا في القاهرة (غالبًا في منطقة المنيل) وبالتحديد اللقطات التي تقدم يد هذا الرجل، وهي تسحب السلسلة الغليظة، ووجهه، ثم قدمه التي يرتكز بها على حرف العائمة العابرة. كما نستطيع أن نتابع العلاقة بين تكوين اللقطة وخلفيتها في السماء في لقطتين تتابعان نقل الحمالين لقطع الحجر الجيري الثقيلة (إلى أحد المراكب الشراعية).

٣- السكون الغائب

عندما نشاهد فيلم "النيل أرزاق"، نجد أننا بإزاء فيلم ملئ بالحركة، بل إنه يكاد أن يخلو من "السكون" خلوًا تامًا، وهو ما يدعونا إلى وصفه بأنه "فيلم السكون الغائب".

وإذا كان الفيلم يبدأ بمياه النيل ذاتها، فإن لقطته الافتتاحية (القصيرة زمنيًّا / خمس ثوان) التي تحقق هذه البداية، موضوعها هو هذه المياه وهي في حالة حركة، بسبب تيار الهواء الساري على سطح المياه، وهي حركة يترتب عليها ظهور انعكاسات مرآوية للضوء الساقط على قطرات هذه المياه، فتتلألأ بصورة تستدعي بهجة من ينظر إليها.



والمتابعة الدقيقة للفيلم تتيح لنا أن نتعرف على عنصر الحركة فيه من خلال أربعة مداخل أساسية، وهي المكان الذي تحدث فيه الحركة، والموضوع المتحرك (موضوع الحركة)، وسرعة الحركة، ومدى اكتمالها.

وبداية فإن الحركة في فيلم "النيل أرزاق" إما أنها تجري على سطح النهر ذاته، أو أن تكون على أحد شاطئيه وما يمكن أن يتصل بهما. ومن المقبول منطقيًّا أن تكون هناك موضوعات متحركة في الفيلم تتحرك على سطح مياه النهر، وهي ما تعرف بالعائمات، مثل قوارب الصيد الصغيرة المختلفة ومراكب النقل الشراعية والحافلات النهرية والعبارات، في مقابل أن هناك موضوعات متحركة لا يمكن أن تتحرك إلا على اليابسة، مثل الشاحنات (والحيوانات، فضلاً عن البشر).

فإذا كان ما سبق هو ما يتصل بمكان الحركة (أو بالأحرى أمكنتها) في فيلم "النيل أرزاق"، فإنه فيما يتصل بشأن الموضوعات المتحركة في الفيلم، فإنه يمكن التمييز فيها بين قسمين أساسيين، يتصل أحدهما بنوع الموضوع المتحرك، ويتصل الآخر بعلاقة هذا الموضوع بنهر النيل. فبالنسبة لنوع الموضوع المتحرك في الفيلم نستطيع أن نميز بين فئتين من الموضوعات، وهما البشر والأشياء. ومع أن الإنسان - ككائن حي - يستطيع أن يتحرك بذاته، غير أنه - أحيانًا - يستمد مظهر حركته المرئية في الفيلم من خلال اتصاله بموضوع آخر متحرك، فضلا عن أنه من الممكن - وهو يتحرك بذاته - أن يكون مصدرًا لحركة موضوع آخر. والفيلم يتضمن هذه الأشكال الثلاثة من الحركة، ويقدمها في عدد من الحالات المتنوعة. فمن المتحركين بذواتهم في الفيلم يظهر "الحمالون"، الذين منهم "حاملو التبن"، و"حاملو الحجارة"، و"حاملو اللبن" بصوره المختلفة (مثل حبات الطين الجافة والطين اللين وقوالب اللبن). وهناك عابرو النهر، الذين يتحركون مغادرين "عبارة النهر اليدوية الصغيرة" (المعدية)، والآخرون الذين يتحركون من الاتجاه المقابل لكي يستقلوا هذه العبارة الصغيرة. وهناك من يقومون بفعل "التجديف" (داخل القوارب الصغيرة) بواسطة اليدين والذراعين، داخل إطار الصورة السينمائية الذي لا يسمح بأن يظهر فيه إلا ذلك الجزء المتحرك من جسم الإنسان، بصرف النظر عن مقاسات المناظر للقطات الفيلم التي تتضمن هذه الحركة، ومنهم المرأة والصبي والرجل المسن والشاب.

ومن جهة أخرى، يقدم الفيلم عددًا غير قليل من البشر الذين يتحركون بذواتهم، ولكنهم وهم يتحركون هكذا فإنهم يظهرون باعتبارهم مصدرًا لحركة موضوع آخر. فكما يقدم الفيلم



المرأة وهي تتحرك بذاتها في لقطة مقصورة عليها فقط، فإن الفيلم يوضح لاحقًا أن حركتها هذه إنما هي الجزء الظاهر (في اللقطة) من حركة لها وهي تقوم بفعل التجديف، لتحرك مجدافين من شأنهما أن يدفعا قارب الصيد الصغير للحركة في مجرى النهر؛ حيث تساعد زوجها الذي يتولى عملية صيد السمك ذاتها. وفي جزء آخر من الفيلم، يقدم هذه المرأة وهي تتعامل مع طفلها الصغير، وفي جزء ثالث من الفيلم، يقدمها وهي تغسل أحد صحاف الطعام في ماء النهر من على سطح القارب، بعد أن يقدمها ضمن أسرتها وهم يتناولون طعامهم. كما يقدم الفيلم من نستطيع أن نسميه باسم "رجل الشادوف"، وهو الرجل الذي يعمل على رافعة (من النوع الأول) التي ينقل بواسطتها المياه من مجرى النهر (المنخفض عن الأرض/ اليابسة) إلى قناة صغيرة في الأرض المرتفعة، بغرض ري هذه الأخيرة. فهذا الرجل يؤدي حركة لافتة للانتباه على الرغم من رتابتها الظاهرية بسبب تكرارها المنتظم بصفة عامة، ذلك أن فنان الفيلم يقدم حركة ذراعي الرجل وجذعه بتصويره من اتجاهين متقابلين، وهو يرفع "الشادوف" المملوء بماء النهر ليصب محتوياته داخل القناة العلوية. كما يقدم الفيلم أكثر من لقطة، في أماكن متفرقة منه، تشمل أنواعًا من الحركة يؤديها الإنسان باعتبارها مصدرًا للحركة لأشياء أخرى، وهي تلك التي تعبر عن علاقة صيادي السمك بشباك الصيد، ما بين جمع الشباك من المياه وطرحها في عمق المياه من جديد، فضلاً عن أن الفيلم يقدم البشر في حالة حركة مع شباك الصيد من خلال علاقة أخرى، وهي القيام برتق مناطق التمزق في هذه الشباك في غير أوقات الصيد، ويقدم الفيلم هذا العمل من خلال الحركة أيضًا، وباعتباره عملاً غير مقصور على الرجال، فكما أن هناك رجلا يرتق الشباك بنشاط، ورجلين آخرين يؤديان هذه المهمة في مكان آخر، هناك امرأة - في مكان ثالث - ترتق الشباك وهي تستخدم يديها وأحد قدميها. ومن البشر الذين يقدمهم الفيلم - أيضًا - وهم يتحركون بذواتهم ليكونوا مصدرًا لحركة موضوعات أخرى، هناك العاملون في "مصنع الطوب"، فهناك من يعبئ الطين الجاف الموجود على شكل حبيبات كبيرة، وهناك من يقوم بعجنه طينًا لينًا ليكون لبنًا قابلاً للتشكيل، وهناك من يفرد هذا اللبن تمهيدًا لوضعه في قوالب خشبية بعد تقطيعه، ومن ثم هناك من يضعه في هذه القوالب الخشبية المعدة لتشكيله، وهناك من يحمل قطع اللبن على حامل خشبي على ظهره بعد أن يرصها آخر على هذا الحامل، وهناك من يفرغها نقلاً من على ظهره ليرصها في صفوف، وذلك بعد أن يقوم آخر بطبع اسم المصنع على هذه القوالب بطابعة خشبية، بينما لا تزال (القوالب) تحتفظ بشيء من ليونتها. ويقدم الفيلم شخصية متحركة أخرى بينما تؤدي حركتها إلى تحريك موضوع آخر، وهي الشخصية التي يمكن أن نسميها بـ"قائد

العبارة" أو "رجل المعدية" ، الذي وإن يقدمه الفيلم لأول مرة متحركًا بذاته من خلال حركة رأسه في لقطة المنظر الكبير جدًا، إلا أنه – لاحقًا وعلى الفور – يقدم يديه وهما تسحبان بقوة سلسلة غليظة، من شأنها أن تحرك العبارة الصغيرة / المعدية (قارب متوسط بدون مجدافين وبدون شراع) بين شاطئي فرع ضيق (إلى حد ما) من فروع النهر، مما يشير إلى أن هذه العبارة الصغيرة تقوم في حركتها على سطح مياه النهر على عمل يدي وذراعي هذا الرجل، ليستنتج المتفرج بوضوح أن هذا الرجل يرتزق من "النيل" من خلال قيامه ببيع قوته البدنية، التي يحرك بها مثل هذا القارب المتوسط الذي يتسع لعدد محدود من الركاب، فهو لا يحرك القارب ذاته فارغًا أو يحمله وآخر، كما هو الشأن بالنسبة إلى قوارب الصيد الصغيرة، وإنما هو يحرك قاربًا متوسط الحجم، بما يسمح اتساعه لحمل عدد من الركاب الذين يرغبون في عبور النهر في هذه المنطقة منه. ومع أن "محصل" هذه العبارة الصغيرة (المعدية)، الذي يقوم بتحصيل أجرة العبور من كل ركابها المغادرين لها نحو شاطئ الوصول، وركابها الآخرين القادمين إليها من هذا الشاطئ، هو يجلس مستقرًا في مكانه تحت خميلة وارفة على شاطئ النهر، إلا أن الفيلم يقدم حركة واضحة ليده (في لقطة المنظر الكبير) وهي تتعامل مع النقود الورقية والمعدنية التي يحفظها بجواره.

غير أن الفيلم، في المقابل وفي جانب آخر منه، يقدم البشر وهم يتحركون مستمدين حركتهم من موضوعات أخرى متحركة، استنادًا إلى أنهم يتصلون بها فيتحركون من خلال حركتها، ومن ذلك عمال المراكب الشراعية الذين يظهرون متحركين عبر شاشة العرض؛ لأنهم موجودون على سطح هذه المراكب أثناء حركتها. كما يقدم الفيلم صبيًّا يمتطي دابة تعدو به بسرعة كبيرة بين رصات الطوب اللبن المرتفعة داخل مصنع الطوب.

وفي مقابل البشر المتحركين يقدم الفيلم الأشياء المتحركة، لنميز فيها بين نوعين مختلفين، فهي إمّا عائمات تتحرك على سطح مياه النهر، وإما من غير العائمات. وتتنوع العائمات المتحركة التي يقدمها الفيلم ما بين الآلية وغير الآلية، غير أن الفيلم لا يقدم إلا عائمة آلية واحدة، وهي "الحافلة النهرية" (الأتوبيس النهري) من خلال لقطتين تفصل بينهما أجزاء أخرى من الفيلم، وذلك في مقابل عدد من العائمات غير الآلية، لعل أقربها (على الشاشة) إلى المشاهد هي قوارب الصيد الصغيرة، التي تظهر في مرات متعددة في حالة حركة، والذي يليها في الحجم هي "العبارة اليدوية الصغيرة" (المعدية التي سبق أن أشرنا إلى أنها تصل بين شاطئين للنيل في أحد فروعه الضيقة). وأكبر العائمات غير الآلية هي "مراكب النقل الشراعية"، التي تظهر في



الفيلم وهي تنقل أيًّا من الأواني الفخارية والحجارة والتبن. غير أن اللافت للانتباه أن الفيلم، وهو يقدم الحافلة النهرية وهي تخترق مياه النهر بسرعة ملحوظة، وذلك بالقياس إلى سرعة حركة كل من قوارب الصيد الصغيرة ومراكب النقل الشراعية المحملة بالسلع (البضائع)، يقدم من الاتجاه الآخر (المقابل مباشرة) مركب نقل شراعية خالية من البضائع، وهي تتحرك على سطح النهر بسرعة كبيرة، تكاد أن تقترب من سرعة "الحافلة النهرية" ذاتها، فهي تتحرك فاردة أشرعتها، لتدفعها ريح مواتية بمثل هذه السرعة الملحوظة، بسبب خفة وزن هذه العائمة كمركب خالية من البضائع.

وغير العائمات من الأشياء المتحركة في الفيلم، هناك شباك الصيد، التي يقوم الصيادون بتحريكها طرحًا في المياه أو سحبًا منها.

ومن جهة أخرى، بينما تتحرك بعض المراكب على سطح النهر، تظهر شاحنة (سيارة نقل) تحمل قطع الحجارة الجيرية المقطوعة، التي سبق نقلها على سطح أحد المراكب الشراعية إلى الشاطئ، وتعد هذه الشاحنة الشيء الوحيد الذي يظهر بعيدًا عن النهر وعن شاطئه أيضًا، فهي (الشاحنة) تتحرك في الطريق الذي يعلو شاطئ النهر مجاورًا له، وتحمل أشياء يتم نقلها عن طريق النهر.

وفيما يتصل بمسألة "علاقة الموضوع المتحرك بنهر النيل ذاته"، فإن الموضوعات الأساسية المتحركة في الفيلم من شأنها أن تتصل بمجرى النهر مباشرة، في مقابل أن هناك موضوعات أخرى متحركة تتصل بالنهر اتصالاً غير مباشر. والمقصود باتصال الموضوع المتحرك بالنهر اتصالاً مباشرًا هو أن الموضوع يتحرك بذاته على سطح مياه النهر، أو أن يكون الموضوع متحركًا باعتباره جزءًا من موضوع آخر يتحرك على سطح المياه. وبذلك فإن كل العائمات المتحركة في مياه النيل هي موضوعات متصلة به اتصالاً مباشرًا (قوارب الصيد – مراكب النقل الشراعية – العبارة الصغيرة – الحافلة النهرية). كما أن صيادي السمك الذين يمارسون حرفتهم من على قوارب الصيد الصغيرة الخاصة بهم، وكذلك الذين يقومون بالتجديف في هذه القوارب، هم موضوعات تتصل بالنهر اتصالاً مباشرًا، ومثلهم العاملون على مراكب النقل الشراعية، وكذلك العامل المسئول عن تحريك العبارة الصغيرة. غير أننا نستطيع أن نعتبر أن "إناء الشادوف" على اتصال مباشر بمياه النهر، بحكم أنه ينتقل في حركته مترددًا بين مياه النهر والشاطئ المتاخم له. كما أن حركة الصياد وحركات أسرته، وهم جميعًا يتناولون طعامهم البسيط على سطح قارب



الصيد الصغير الذي يرسو بجوار الشاطئ، وكذلك المرأة التي تغسل الصحفة الخاصة بالطعام من على سطح القارب، وتلك التي ترتق الشباك، وهي جالسة إلى هذا السطح، تعد في علاقة مباشرة مع النهر، فمع أن القارب لا يتحرك على سطح مياهه، غير أنه موجود بالفعل داخل هذه المياه.

وفي مقابل اتصال الموضوعات المتحركة بالنهر اتصالاً مباشرًا، يقدم الفيلم موضوعات متحركة لا تتصل بالنهر اتصالاً مباشرًا، بل غير مباشر، وهي الموضوعات التي يمكن أن تتحرك مرتبطة بالنهر، وإنما تفعل ذلك في أماكن تتصل به من قريب أو بعيد. وأقرب مكان للنهر هو الشاطئ اللصيق به في كل جهة من جهتيه (الشرقية والغربية)، مما يعني أن الموضوعات التي تتحرك في هذا المكان (أي الشاطئ اللصيق) هي موضوعات تتحرك في علاقة غير مباشرة بالنهر، لأنها تتم بالقرب من مجراه، سواء كان ذلك على الشاطئ المطل مباشرة على النهر؛ حيث يتحرك "حاملو الحجارة" و"حاملو التبن" لشحن أحمالهم في المراكب الشراعية الراسية على الشاطئ والمزمع رحيلها لاحقًا، أو تفريغ حمولات المراكب الشراعية القادمة إلى الشاطئ وترسو عليه. كما أن العاملين في مصنع الطوب الأحمر الناتج عن عجينة الطين، هم يتصلون بالنهر من خلال حركتهم اتصالاً غير مباشر، فهو اتصال يتم بالقرب منه. وحتى عقد الثمانينيات من القرن العشرين كانت مصانع الطوب الأحمر (قمائن الطوب) تنتشر انتشارًا واسعًا على الأراضي المتاخمة لمجرى نهر النيل وفروعه، خصوصًا في مناطق الوجه البحري من الوطن المصري. والرجل الجالس تحت الخميلة على الشاطئ يحصل أجرة استخدام العبارة الصغيرة، تتصل حركته بالنهر بطريق غير مباشر، فهو إذ يقبع قريبًا من مجرى النهر، إلا أن ذلك ليس لمجرد أنه يمارس عمله من خلال جلوسه المستقر في هذا المكان فحسب، ولكنه يحصل الأجرة من عابري النهر في الاتجاهين. كما أن ركاب العبارة الصغيرة، وهم يستخدمونها استخدامًا مباشرًا للعبور بين الشاطئين، فإنهم – في الوقت ذاته – يتحركون فوق مجرى النهر بطريقة غير مباشرة؛ وذلك بوجودهم على سطح العبارة.

وإذا كان من الطبيعي أن تتفاوت سرعات الحركة بين المركبات العائمة، أي العائمات الجاريات على سطح النهر، وذلك بسبب اتصالها أو عدم اتصالها بنظام التشغيل الآلي، بحيث تكون العائمات ذات التشغيل الآلي أكثر سرعة من غيرها التي تدار بواسطة الأشرعة، ومن باب أَولى التي يتم تحريكها بالتجديف اليدوي، فإنه من اللافت للانتباه ما سبق الإشارة إليه، وهو



أن الفيلم يقدم عائمة غير آلية (مركبًا شراعيًّا) تضارع الحافلة النهرية في سرعة سيرها على سطح النهر، ذلك أن الفيلم يشير بوضوح إلى أن مركب النقل الشراعية الخالية من البضائع، ذات الأشرعة المفرودة وتسير في اتجاه الرياح، من الممكن أن تنافس بسرعتها سرعة الحافلة النهرية ذات التشغيل الحركي الآلي.

ومن اللافت للانتباه - أيضًا - أن الفيلم يمنح من يشاهده نوعًا من الإحساس البصري المتميز بحركة الموضوعات فيه، سواء البشرية أو غير البشرية، مهما تكون سرعتها في الواقع، وذلك من خلال تقديم مرات متعددة من هذه الحركة داخل إطار "لقطة المنظر الكبير"، مما يمنحها "طاقة حركة" أكبر مما لو كانت تظهر من خلال مقاسات المناظر الأخرى، مثل المنظر المتوسط والمنظر العام، وصولاً إلى لقطة المنظر العام البعيد جدًا، فكلما كان الموضوع قريبًا من آلة التصوير، زاد الإحساس بسرعة حركته، خصوصًا إذا كانت هذه الحركة تتقاطع مع آلة التصوير (أي مع المحور البصري لآلة التصوير)، وهو الأمر الذي يمكن ملاحظته بوضوح في عدد غير قليل من لقطات المنظر الكبير في الفيلم.

٤- فيلم ضوء النهار

لا يتطرق فيلم "النيل أرزاق" إلى نهر النيل ليلاً على الإطلاق، حتى أننا نستطيع أن نطلق عليه اسم " فيلم ضوء النهار"، فهو فيلم يحتفل بالنهر وبالبسطاء الذين يستمدون الاستمرار في حياتهم من العيش على الأنشطة البسيطة غير المعقدة التي ترتبط به (في وقت إنتاجه ١٩٧٢)، مثل صيد السمك ونقل السلع البسيطة...إلخ، وهي كلها "أنشطة نهارية".

وإذ ينحاز الفيلم لضوء النهار، يصبح من المقبول أن يكون منحازًا لـ"**طبقة الإضاءة العالية** high key"، ذلك أن "طبقة الإضاءة الموحية في الصورة السينمائية" هي طريقة تواجد النصوع الضوئي وتوزيعه في الصورة السينمائية، وما ينتج عنها من تأثير معنوي، وهو الأمر الذي يتوقف على كل من شكل مساحات النصوع ودرجته وحركة بعض الوحدات المكونة لمناطق النصوع. وعلى ذلك تكون الإضاءة السينمائية ذات "طبقة عالية"، إذا كانت "المساحات الضوئية" ذات درجات النصوع العالية المختلفة هي الغالبة في إطار الصورة السينمائية(٥).



وتخلو طبقة الإضاءة العالية في فيلم "النيل أرزاق" من خطر "تسطح الصورة"، الذي يعني اختفاء الإحساس بالبعد الثالث فيها الذي يمكن أن يوحي بافتقادها للعمق، ففنان الصورة - في الفيلم - ينحو إلى التصوير من خلال زوايا سقوط للضوء تسمح بالتجسيم عن طريق إظهار الأبعاد الثلاثة في إطار الصورة وتحقيق عنصر العمق؛ استنادًا إلى العلاقة بين مساحات النصوع الضوئي المختلفة، التي تعرف باسم مناطق الضوء ومناطق الظلال في الصورة، وخصوصًا في لقطات "المنظر العام long shot " و"المنظر العام البعيد (المنظر البعيد) distance shot ". وتتأكد هذه الخاصية بالأكثر عندما نقارن بين تأثير مثل هذه اللقطات وهي تقدم مجرى النهر، سواء كان منفردًا أو متصلاً بشاطئه البعيد (من جهة)، وتأثير لقطات المنظر العام التي لا يظهر فيها مجرى النهر، مثل لقطات تحميل التبن على ظهور الحمالين ولقطات نقله من المراكب الشراعية، ولقطة مرسى العبارة الصغيرة (المعدية) على الشاطئ، ولقطة الصبي الذي يمتطي دابة مسرعة بين رصات قوالب اللبن في مصنع الطوب (من جهة أخرى) ؛ ذلك أن لقطات الفيلم التي تحتوي على مجرى النهر (أو جزء كبير منه) تقدم مياه النهر ذاتها في طبقة للإضاءة من شأنها أن تجعل الطابع المرئي لها قريبًا جدًا من الطابع المرئي لمعدن الفضة غالبًا، والطابع المرئي للفولاذ المصقول أحيانًا.

واللافت للانتباه أيضًا أن فنان صورة الفيلم، وهو يتعامل مع "ضوء النهار"، قاصدًا تحقيق تأثير طبقة الإضاءة العالية، يحقق قصده هذا وهو يتجه في تصوير أغلب لقطات الفيلم إلى "التصوير ضد الضوء"، بما يعني أن مصدر الإضاءة لضوء النهار بصفة عامة (في وجود قرص الشمس أحيانًا، أو في غيابه غالبًا) يواجه آلة التصوير، وهو الأمر الذي يتحقق في أغلب لقطات الفيلم بكل مقاسات مناظرها (العام - المتوسط - الكبير) بما يسمح بتحقيق ما نرى أنه حالة من "**التجانس الضوئي**" لعموم هذا الفيلم.

ونحن نستطيع أن نلاحظ - أيضًا - أن "قرص الشمس" ذاته لا يظهر إلا في عدد محدود للغاية من لقطات الفيلم، وفيها يبدو هذا القرص مرئيًّا وهو في حالة تسمح بظهوره بدون أن يؤثر على فكرة "التجانس الضوئي" في الفيلم.

والمتابع للفيلم يستطيع أن يلاحظ أن تصويره على هذا النحو غير المألوف في تصوير الأفلام غير الروائية، بالجمع بين طبقة الإضاءة العالية والتصوير ضد الضوء في الوقت ذاته، هو أمر من شأنه ألا يسمح بظهور الجزء من خلفية محتويات الصورة، الذي يحتوي

على المنشآت المعمارية الثابتة، إلا وهو غير واضح التفاصيل على الإطلاق، بحيث لا يميز المتفرج منه إلا حدوده الخارجية فحسب، بما لا يسمح بأكثر من تقدير حجمه الظاهري، بما في ذلك مدى ارتفاعه عن سطح الأرض؛ حيث إنه من الصعب تحديد كنه المنشأة (أو المنشآت) المعمارية التي من الممكن أن تشكل جزءًا من خلفية الصورة أو أنها تشكل هذه الخلفية كلها، وهو الأمر الذي يصب في صالح التركيز على الهدف المرجح لدى فنان الفيلم، وهو تعظيم علاقة الإنسان - خصوصًا الإنسان البسيط - بنهر النيل.

ومن جهة أخرى، نحن نستطيع أن نلاحظ أن فنان الفيلم لا يقصد أن يقدم يومًا كاملاً في حياة النهر وحياة الإنسان الذي يتعامل معه، من خلال التسجيل الصوري المباشر ذي التتابع التراتبي، الذي من شأنه أن يحول الفيلم إلى مجرد صياغة تقريرية مصورة خالية من أي أثر وجداني غالبًا، مهما غلب عليها الطابع المعرفي. لذلك يقدم الفيلم ملامح مختارة من أنشطة الحياة في يوم من أيام النهر، ومن أيام الإنسان البسيط الذي ترتبط حياته بالنهر. ولذلك نحن نستطيع أن نلاحظ أن هناك تجانسًا يقترب من التمام بين الغالبية العظمى للقطات الفيلم، باعتبارها تتجه نحو طبقة الإضاءة العالية من خلال التصوير في ضوء النهار، وهو الأمر الذي يسمح لنا بأن نرجح أن فنان صورة الفيلم لا يتخلى عن استخدام أدواته البصرية "الناشرة للضوء" (مبددات الضوء) في أغلب لقطات الفيلم، فضلاً عن التحكم في خاصية "عمق مجال الصورة"، بما يساعد على تحقيق هذا النوع من التأثير المرئي العام في صورة الفيلم.

ويزيد من التأكيد على قيمة ضوء النهار في الفيلم، وجود عدد محدود من اللقطات التي يظهر فيها الموضوع الرئيسي في الصورة (وهو في الوقت ذاته الموضوع المتحرك الوحيد فيها) في حالة من الإعتام الكامل (أو قريبة منه)، وهو ما يعرف بأسلوب "السلويت silh0uette "، وهو ما يظهر في أكثر من لقطة للصياد الذي يتعامل مع "شباك صيد السمك"، سواء وهو يسحبها من الماء، أو وهو يلقي بها إليه، كما يظهر ذلك - أيضًا - في واحدة من حركات "الشادوف"، وهو يرتفع من مجرى المياه السفلي إلى الأرض المرتفعة.

٥- المجد لوجه الإنسان... ولأطرافه أيضًا

المنظر الكبير (CLOSE UP) هو "فخر السينما"، وهو "أعجب اكتشاف للفن السابع"، على حد قول السينمائي الفرنسي "مارسيل مارتن"(٦). وعلى عكس ما هو متصور بين عدد غير قليل من متابعي الأفلام، فإن للمنظر الكبير السينمائي باعًا كبيرًا في الأفلام غير الروائية، وعلى نحو



خاص في تلك المنطقة التي يشترك فيها اشتراكًا فعليًّا مع الفيلم الروائي (التمثيلي)، وهي منطقة التعبير عن المشاعر ذات الطابع الإنساني، ففي كل الأحوال لا يغيب التعبير عن المشاعر الإنسانية عن الوجود في الأفلام التسجيلية، وذلك بسبب ما يمكن أن تحتويه من نوع من الـ "طابع درامي"، وهو - على وجه التحديد - الطابع الذي يغلف "فلسفة المنظر الكبير" بصفة أساسية(٧)، أي تجسيم الإحساس بالموضوع الذي يشغل مساحة الصورة المعروضة بأسلوب مفرط في المبالغة، بما يجعله خارجًا عن المألوف، وذلك من أجل غرس حالة من التأثير الوجداني على نحو معين في المتلقي الذي يشاهد الفيلم من خلال هذا النوع من اللقطات.

ولأن الفيلم يحتفل بالنهر من خلال علاقة الإنسان به، ويحتفل - في الوقت ذاته - بالإنسان البسيط، الذي يرتبط - بدوره - بالنهر بعلاقة حميمة ؛ إذ ترتبط حياته واستمرارها بهذا النهر، لذلك يعبر الفيلم - من ضمن ما يعبر - عن احتفاله بهذا النوع غير المألوف من الحميمية، من خلال استخدام لقطات المنظر الكبير السينمائي. ولذلك نستطيع أن نلاحظ أن احتفال الفيلم - على هذا النحو - بهذه العلاقة بين الإنسان والنهر، يجعله يحفل بعدد غير قليل من لقطات المنظر الكبير بكل حالاته المعروفة (المنظر الكبير، المنظر الكبير جدًا، المنظر الكبير المتوسط)، فحوالي نصف لقطات الفيلم (٤٨ لقطة من ١٠١ لقطة) تنتمي إلى كل من "المنظر الكبير" (٢١ لقطة) و"المنظر الكبير جدًا" (٩ لقطات) و"المنظر الكبير المتوسط" (١٨ لقطة).

وتتناول اللقطة الافتتاحية للفيلم جزءًا محدودًا من سطح مياه النيل مصورًا من مسافة قليلة جدًا، مما يمكن أن يسمح بالحصول على ما يمكن تسميته بالمنظر الكبير للمياه، ومن شأن مثل هذا الأسلوب الفني أن يقدم جزءًا محدودًا من سطح مياه النهر في حالة بصرية ذات طابع احتفالي، ناتج عن الانعكاسات المرآوية ذات الحركة النشطة، فهي ناتجة عن انعكاسات أشعة الشمس المباشرة على قطرات ماء النهر ذات الحركة النشطة في الأصل.

ونحن نستطيع أن نلاحظ أن أغلب لقطات المنظر الكبير في الفيلم تتصل بالإنسان على وجه التحديد، والقليل منها (غالبًا إلى حد الندرة) هو ما لا يتصل بالإنسان، وفي ذلك يتفق الفيلم مع اتجاهه المقصود نحو الاحتفال بالعلاقة بين الإنسان والنهر.

ولأن أهم ما يلفت الانتباه في لقطة المنظر الكبير للإنسان هو "الوجه البشري"، فإن فنان الفيلم، وهو يقدم لقطات المنظر الكبير لكل من المرأة التي تستنزف طاقتها في تحريك قارب الصيد في مياه النهر بذراعيها من خلال المجدافين، والرجل الذي يقود العبارة اليدوية الصغيرة



(المعدية)، والحمال الذي ينقل الحجارة التي تضغط على عنقه ومنكبيه، والصبي الذي يتسلق الصاري ليتعامل مع شراع مركب النقل، والصبي الذي يطرق المياه بقوة من أجل أن تصعد الأسماك قريبًا من سطح النهر، وذاك الذي يقود قارب الصيد الصغير بنفسه، ومثله الرجل كبير السن، ورجل الشادوف، وحامل التبن، عندما يحقق فنان الفيلم ذلك فهو يستغل ما نسميه "الطاقة الكامنة في المنظر الكبير لوجه الإنسان (الوجه البشري)"[٨]، بما يتفق مع ما يطرحه "مارسيل مارتن" في قوله: "ومن المؤكد أن المنظر الكبير للوجه البشري تتجلى منه على أحسن وجه قوة الفيلم السيكولوجية والدرامية، وأن هذا النوع من اللقطات يكون أول وأوضح محاولة للسينما تستبطن مكونات النفس البشرية"[٩].

ومع أن أهم موضوع لتكوين لقطة المنظر الكبير في السينما هو "وجه الإنسان، بما يعبر عن "كرامة" هذا الكائن البشري، إلا أن للأجزاء الأخرى من جسم الإنسان مكانتها في "فلسفة المنظر الكبير"، فلليد بمفهومها الكامل (راحة - قبضة - أصابع) وللذراعين مكانة خاصة في الأفلام بصفة عامة، بل إن لكل من القدمين والساقين مكانتها - أيضًا - في هذا المجال. لذلك نستطيع أن نلاحظ أن فنان فيلم "النيل أرزاق" يتخذ من لقطات المنظر الكبير للأيدي البشرية - على وجه التحديد - وسيلة يؤكد بها على أن المجهود البدني للإنسان البسيط من أجل تدبير معيشة يومه - يومًا بيوم - يصب عادة في يديه، وبالأكثر في قبضتيهما، ففضلاً عن تقديم يدي المرأة المحركتين لمجدافي قارب الصيد الصغير، يقدم الفيلم يد الصبي، متسلق الصاري، في لقطة المنظر الكبير جدًا، وهي تقبض على الصاري الخشبي الذي يتخذ طابعًا صارمًا تحت ضوء الشمس المباشر القوي، وكذلك يد حامل الحجارة التي تقبض عليها لتحفظها من السقوط عن بقية بدنه، فضلاً عن الأيدي التي تقوم بتحميل هذه الحجارة، وتلك الأيدي التي تعبئ أتربة الطمي، ويدي الصياد اللتين تعملان في فك غزل الشباك المعقدة. واليد الوحيدة التي يقدمها الفيلم خارج العمل اليدوي الشاق، من خلال لقطة المنظر الكبير جدًا، هي ليد الرجل الذي يقوم بتحصيل أجرة النقل بالعبارة اليدوية الصغيرة، أثناء حفظه للعملة الورقية، وإحصائه لقطع العملة المعدنية، بما يسمح بالإشارة إلى أن هذا العمل الذي لا يتطلب مجهودًا بدنيًّا ظاهرًا هو عمل ذو طابع آلي، من شأنه أن يؤثر تأثيرًا غير مباشر على هذا الشخص ذاته، وهذا هو السبب الفني المرجح لتقديم هذه اللقطة على هذا النحو.

ومن جهة أخرى، إذا كان الفيلم يشير إلى أن الصبي الذي يتسلق الصاري الخشبي للمركب الشراعي من خلال لقطة المنظر الكبير جدًا لوجهه، فإنه وهو يكمل هذه الإشارة المرئية بلقطة المنظر الكبير جدًا ليده القابضة على الصاري، فهو يؤكد عليها بلقطة المنظر الكبير لقدمه،



التي تتشبث أصابعها بنتوءات الصاري الخشبي وبروزاته، بما يسمح بالتأكيد على مهارة الصبي وحذقه ودقته معًا، وهو يمارس نشاطه هذا. كذلك، إذا كان الفيلم يشير إلى المجهود الذي يبذله قائد العبارة الصغيرة من خلال لقطة المنظر الكبير جدًا لقبضة يده وهي تشد على السلاسل الغليظة من أجل تحريك قاربه، فإنه قبل أن يعيد تقديم لقطة أخرى شبيهة لها، يقدم ردا على هذه اللقطة (الأولى) بما يمكن أن يتمم التأثير الناتج عنها، وذلك من خلال لقطة المنظر الكبير لقدم هذا الرجل ذاته، بما يشير إلى أن مجهوده البدني يمتد مارًا عبر كل جسده حتى قدميه، بل يشير – أيضًا – إلى أي مدى يستخدم هذا الرجل قدميه في توافق بدني – عصبي مع قبضتي يديه، بينما هو يحافظ على توازنه أثناء حركة المركبة العائمة هذه. كما يقدم فنان الفيلم ساقي حامل الحجارة وقدميه في لقطة المنظر الكبير المتوسط، أثناء سيره الحذر على الأرض الوعرة حاملاً الحجارة، بما يتفق مع ثقل حمله. كما يقدم الفيلم الصبي، الذي يطرق مياه النهر من مكانه على الحافة الخلفية لقارب الصيد الصغير المتحرك، من خلال اللقطة القريبة المتوسطة لساقيه، تشير إلى حرصه على الاحتفاظ بتوازنه أثناء حركته العنيفة. وفي جانب آخر من نشاط الإنسان المرتبط بالنهر، يقدم الفيلم يدي المرأة وهما تشدان غزل الصيد بالتعاون مع أحد قدميها، في لقطة المنظر الكبير المتوسط أيضًا.

وما هو "غير الإنسان"، الذي يمكن أن يشمله المنظر الكبير في السينما وله تأثير مرئي على شاشتها، هو ما ندرجه تحت المسمى العام "أداء الأشياء". وإذا كان المنظر الكبير السينمائي قد بدأ – تاريخيًّا – بوجه الإنسان وأجزاء مميزة من جسمه (كاليدين والقدمين)، غير أن محتواه يمتد ليظهر الكثير من التفاصيل من غير جسم الإنسان ذاته، له دور متميز أو مؤثر في العمل الفيلمي(١٠). وأداء الأشياء في فيلم "النيل أرزاق" يتصل اتصالاً مباشرًا بالنهر أو بما يتصل به، مثل شباك صيد السمك، ومجدافي القارب الصغير، وتراب الطمي وطينه وقوالب الطوب اللبن، والحجارة وقش التبن...إلخ، فضلاً عن المركبات العائمة ذاتها. غير أن الفيلم يعمد أن يقدم إناء "الشادوف" في لقطة المنظر الكبير المتوسط، وهو يغرف من مياه النهر إلى داخله، ثم في لقطة المنظر الكبير المتوسط التالية لها مباشرة، يظهر هذا الإناء ذاته وهو يفرغ ما به من مياه في القناة العلوية الصغيرة. وقبل نهاية الفيلم بقليل، يقدم الفيلم حركة "الشادوف" مرة أخرى (على الشاشة) من خلال لقطة المنظر الكبير المتوسط؛ حيث تشمل هذه الحركة كلاً من حجر "الشادوف" وإنائه، بينما يظهر "رجل الشادوف" الذي يعمل على هذه الآلة البدائية. كما تظهر غلاظة السلسلة الحديدية التي تعملان عليها يدا قائد العبارة الصغيرة من خلال لقطة المنظر الكبير جدًا لهذه السلسلة.



وعن حركة الموضوعات في لقطات المنظر الكبير، فقد سبق أن أشرنا إلى أن الحركة تظهر أكثر قوة وأكثر حيوية من خلال حركة الموضوعات في هذا النوع من اللقطات السينمائية، كما في حركة التجديف في قوارب الصيد الصغيرة، وحركة الصبي متسلق الصاري، وحركة يد قائد العبارة الصغيرة، وحركة السلسلة الغليظة التي يعمل عليها هذا الرجل، وحركتي تحميل الحجارة وإنزالها. غير أن الفيلم يقدم لقطة سينمائية مفعمة بحيوية الحركة النشطة، وذلك من خلال الجمع بين كل من المنظر الكبير المتوسط الثلاثي للعمال المنهمكين في عجن طينة اللبن بهمة نشطة، وهم في مصنع الطوب (من جهة) وحركة آلة التصوير التي تحيط بهؤلاء العمال (من جهة أخرى).

ولأن فنان الفيلم يقدم الطفل الصغير في صحبة أبويه في قارب الصيد الصغير، وهو ملتصق بأمه، بينما هي تمنح عافية جسدها لمجدافي القارب خلال رحلة البحث عن قوت اليوم النهارية، فإن فنان الفيلم يختم عمله الفني بتقديم لقطة المنظر الكبير لهذا الطفل، وتثبيت صورته على الشاشة لأطول وقت ممكن.

ختــــام:

في ختام هذه القراءة النقدية الفاحصة للمرئيات السينمائية في فيلم "النيل أرزاق"، نرى أنه من المرجح أن يطرح مفهوم "السينما الخالصة" ذاته على هذا الختام، فمن شأن ذلك أن يستطلع العلاقة بين مخرج الفيلم "هاشم النحاس" وهذا المفهوم.

وإذ نجد أنه من المناسب – بل من المهم – أن نراجع مفهوم "السينما الخالصة" ومضمونه في الوقت ذاته، فإننا نستطيع أن نلاحظ أن "السينما الخالصة" (أو السينما البحتة) هي المرادف للاصطلاح المعروف باسم "الفيلم المطلق" "Absolute Film" [١١]، فالسينما الخالصة، في نشأتها ١٩٢٥ بفرنسا، هي نتاج الحركة الطليعية الفرنسية المعادية للسينما الوصفية التي تعتمد على الحكاية والسرد القصصي[١٢]، وذلك بهدف "خلق واقع جديد عن طريق تحرير الصور من وظيفتها الروائية (الحكائية)"[١٣]، وعلى ذلك يتضح أن مفهوم "السينما الخالصة"، استنادًا إلى مصدر نشأته، يقوم على أن "الصورة غاية في ذاتها"، اعتمادًا على تحريرها من علاقتها بالأدب، متمثلاً في الوظيفة الحكائية، أي أن مضمون السينما الخالصة هو شأن يتصل بالعناصر المرئية في العمل الفيلمي في المقام الأول. ويؤكد "ألبرت فولتون" على ذلك المعنى بقوله : "الفيلم يعتمد على الصور وحدها في سرد القصة، وهو لذلك عمل سينمائي"[١٤].

ومن جهة أخرى نستطيع أن نلاحظ أن النقد السينمائي في مصر يتبنى مفهوم "السينما الخالصة" استنادًا إلى اتصاله بالعناصر المرئية للعمل الفيلمي في المقام الأول، ومن نقاد



السينما في مصر، ممن يتبنون هذا المفهوم، يبرز "سمير فريد"، الذي يتبناه في كتاباته النقدية في كل من الصحافة اليومية (جريدة الجمهورية - القاهرة) والنشرات السينمائية المتخصصة (نشرة نادي السينما بالقاهرة) وفي كتب النقد السينمائي (خصوصًا كتاب "أضواء على السينما المعاصرة")[١٥]، ويزيد على ما سبق، أن "سمير فريد" يمكن أن يشير إلى "السينما الخالصة" تحت مسمى "التعبير البصري"[١٦]. ومع أن "مدحت محفوظ" لا يقطع بوجود معنى دقيق لمصطلح "السينما الخالصة"، إلا أنه يسعى لتفسيره بقوله: "قد لا يكون هناك معنى دقيق وحرفي لكلمة "السينما الخالصة"، فالواقع أن ما يقصد به عادة هو اعتماد الأفلام على التعبير بصورة مرئية بشكل أساسي واضح"[١٧]. وإذا كان "أحمد الحضري" يشير إلى "السينما الخالصة" تحت تسمية "التصرفات السينمائية"، باعتبارها تأثيرات مرئية، مثل اللون والنصوع الضوئي والعدسات،...إلخ[١٨]، فإن "هاشم النحاس" يصف "التصرفات السينمائية" بـ"الخالصة"، ويصبح أكثر اقترابًا من المضمون العام لمفهوم "السينما الخالصة" في مصدر نشأته، وذلك في قوله: "تصرفات سينمائية خالصة؛ حيث تعتمد على الصور أولاً وأخيرًا"[١٩].

فإذا كان فيلم "النيل أرزاق" يستند في تأثيره الإبداعي إلى مكونات الصورة السينمائية المرئية، خاليًا من الصوت البشري، تعليقًا وحوارًا، وإذا كان فنان الفيلم (مخرجًا ومصورًا) يسمح لنا بأن نشاهد مكوناته المرئية من خلال ما يمكن أن نشعر به بأنه "غلالة" شفافة رقيقة للغاية، تجعل ممن نسميه "إنسان النيل"، هو الموضوع الرئيسي - إن لم يكن الموضوع الوحيد - الذي يقدمه الفيلم باعتباره جزءًا من النهر ذاته، حتى أن اللقطات المعدودة النادرة للغاية في الفيلم، التي تقدم خلفيات موضوعاتها بصورة محددة (غير مضغمة)، تعد بمثابة الاستثناء الذي يؤكد القاعدة المرئية التي تقوم عليها صورة الفيلم، فضلاً عن شيوع استخدام لقطات المنظر الكبير، فإن من شأن ذلك أن يسمح لنا بأن نرى أن القيمة المرئية لفيلم "النيل أرزاق"، من الممكن أن تتجاوز رسالته المباشرة عن العلاقة الحميمة بين الإنسان المصري البسيط ونهر النيل، وصولاً إلى مفهوم "السينما الخالصة" - في إحدى حالاته - باعتبار أن الصورة في هذا الفيلم هي كافية بذاتها لاستثارة مشاعر المتفرج بدون أن يشعر بأي قدر من الاحتياج لوجود الصوت البشري على الإطلاق، لذلك فهو واحد من الأفلام غير الروائية التي نرى أنها تتجاوز مفهوم "القيمة التقريرية - المعلوماتية"، ليؤسس "حالة وجدانية" ذات طابع خاص لدى من يشاهده.



المراجع

١- د. ناجي فوزي،: الأبيض والأسود على شاشة السينما بين الجبر والاختيار، بحث منشور، مجلة "فكر وإبداع" (القاهرة : مركز الحضارة العربية، العدد ٩، مارس ٢٠٠١) ص ١٨١.

٢- سيرجي إيزنشتين : مذكرات مخرج سينمائي، ترجمة : أنور المشري (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٣) ص ١٩٣.

٣- ناجي فوزي، د. : النقد المصري للعناصر المرئية في الفيلم السينمائي، رسالة دكتوراه غير منشورة (القاهرة : أكاديمية الفنون، المعهد العالي للنقد الفني، ١٩٩٣) ص ٢٥٤.

٤- المرجع السابق، ص ٢٥٥.

٥- ناجي فوزي، د. : رمسيس مرزوق – ساحر الضوء (القاهرة : صندوق التنمية الثقافية، ٢٠٠٢) ص ٨٣.

٦- مارسيل مارتن : اللغة السينمائية، ترجمة : سعد مكاوي (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٤) ص ١٥، ص ١١.

٧- د. ناجي فوزي،: فلسفة المنظر الكبير في السينما، تحت الطبع (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة).

٨- المرجع السابق.

٩- مارسيل مارتن : المرجع السابق، ص ٤٤.

١٠- د. ناجي فوزي،: فلسفة المنظر الكبير في السينما، المرجع السابق.

١١- د. أحمد كامل مرسي ومجدي وهبة: معجم الفن السينمائي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣) p. ٢

١٢- المصدر نفسه.

i. 13- Katz, Ephraim: The International Film Encyclopedia, London Macmillan, 1984, P.2

١٣- ألبرت فولتون : السينما آلة وفن، ترجمة : صلاح عز الدين و فؤاد كامل (القاهرة : مطبعة مصر، ١٩٨٠) ص ٧٦.

١٤- سمير فريد : أضواء على السينما المعاصرة (بغداد : دار الرشيد، ١٩٧٩).



١٥- سمير فريد : الندم، الفيلم الفائز في مهرجان كان، مقالة، نشرة نادي السينما بالقاهرة (السنة ٢٠ النصف ٢ العدد ٣، في ٢٠-٧-١٩٨٧) ص ٩.

١٦- مدحت محفوظ : مهرجان القاهرة السينمائي١٩٨٥، مقالة، نشرة نادي السينما بالقاهرة (السنة ١٩ النصف ١ العدد ٥، في ٣-٢-١٩٨٦) ص ١١.

١٧- أحمد الحضري : الرجل والحصان، مقالة، نشرة نادي السينما بالقاهرة (الموسم ٣ العدد ١٨، في ٢٥-٢-١٩٧٠) ص ص ٧ - ٨.

١٨- هاشم النحاس : في الأفلام التسجيلية والقصيرة عوامل الإبداع السينمائية، مقالة، نشرة نادي السينما بالقاهرة (الموسم ٥ العدد ١٢، في ٢٩-١٢-١٩٧١) ص ٥.



استطيقا تصميم شريط الصوت

في أفلام «هاشم النحاس» التسجيلية

أ.د / مجدي عبد الرحمن

أستاذ التصوير بالمعهد العالي للسينما

خبير في الأرشيف والمعامل وترميم الأفلام

لم يمكن غريبًا بالنسبة لي معرفة عدم تناول الجانب التقني في أغلب التراث النقدي السينمائي سواء في أشكالها الروائية أو التسجيلية، رغم أن تحليل تقنيات اللغة السينمائية هو أمر حيوي لفهم طبيعة العمل الفني ومضمونه. وقد دفعني ذلك إلى القيام بعمل دراسة منهجية عن تصميم شريط الصوت في أفلام هاشم النحاس، والتي انتقيت منها كعينة بحثية ستة أفلام، هي: النيل أرزاق (١٩٧٢) – الناس والبحيرة (١٩٨١) – البئر (١٩٨٢)- سيوة (١٩٨٦)- نجيب محفوظ ضمير عصره (١٩٨٩) – الحجر الحي (١٩٩٢) وقد آثرت أن أتناول الموضوع وفقًا لمحاور ثلاثة، هي كما يلي:

أولاً- الفيلم التسجيلي وسوسيولوجيا المجتمع:

ماهية الفيلم التسجيلي:

كان أبرز تعريف للفيلم التسجيلي أو الوثائقي هو كما ذكره المخرج الكبير جون جريرسون "بأنه المعالجة الخلاقة للحدث الواقعي"، وهو ما أكده بير لورنتز حين قال "الفيلم التسجيلي فيلم يتعامل مع الحقائق بشكل درامي". وفي شروح وصفية يذكر الناقد السينمائي برسام أن الفيلم الروائي يعتمد في سرده السينمائي على بناء روائي ابتكاري ويستعين بالممثلين المحترفين، بينما أن الفيلم التسجيلي لا يعتمد في سرده على بناء روائي ولا يستخدم ديكورات أو استوديوهات بل مواقع وأشخاص طبيعيين. ويستطرد برسام بأن الفيلم التسجيلي نتاج عملية انتقاء يختار فيها صناع الفيلم صورًا وأصواتًا من واقع الحياة، ويلجأ في بعض الأحيان إلى إعادة صياغة تجاربه الواقعية، لتدور في محيطها الحقيقي، بعدئذ يعيد ترتيب مادته ليجعل منها قالبًا متماسكًا بمساعدة راوٍ بشرحها للمشاهد[١].

ومنذ البدايات الأولى للفيلم التسجيلي ثم رحلته التالية عبر تطورات متتالية، ما أسفر عن تنظير لعدة اتجاهات فنية أو أساليب أو مدارس تندرج تحتها مجموعات من هذه الأفلام. ويمكن أن نحصر هذه الاتجاهات فيما يلي:



١- الاتجاه الرومانسي والذي يعتمد على الاهتمام بحياة الفرد بشكل يتميز بحرية التعبير وتلقائيته، كما أن له تركيزه وتمجيده الواضح للطبيعة واهتمامه الملاحظ بعلاقة الإنسان بالعالم الذي يحيط به. ولقد كانت الريادة الحقيقية للاتجاه الرومانتيكي الطبيعي على يد روبرت فلاهرتي.

٢- الاتجاه الواقعي والذي يستمد مادته من الواقع المباشر في المدن والقرى في محاولة لإبراز ما يكمن تحت السطح، وإلقاء الضوء على الأسباب والمسببات. وبذلك فإن هذا الاتجاه هو محاولة تصوير الواقع الذي يحيط بالإنسان، ويصور الإنسان ومشكلاته وقضاياه في مواجهة الحياة العادية اليومية. وقد كان جريرسون أبرز رواد هذا الاتجاه.

٣- الاتجاه السيمفوني، وفيه النظر إلى السينما كفن يشبه الموسيقي، وتقديم مشاهد الفيلم في توالٍ حركي شبيه بحركات السيمفونية الموسيقية. ويلتزم الاتجاه بحس تصويري مرهف يعتمد على استخدام الإيقاعات المتغيرة السرعة والمؤثرات الخاصة طوال الفيلم. ومن أبرز أمثلة هذا الاتجاه أفلام سيمفونية المدن مثل فيلم روتمان "برلين سيمفونية مدينة".

٤- سينما الحقيقة والتي تبلورت عام ١٩٢٢ بأفلام المخرج دزيجا فيرتوف من خلال الجريدة السينمائية "كينوبرافدا"، وقد تبلور هذا الاتجاه بعد ذلك بثلاثين عامًا في فرنسا بقيادة جان روش وجان لوك جودار في هدف أساسي هو اكتشاف العالم، وتوسيع نطاق الواقع الممكن تصويره. وتأسست القواعد حينئذ في ضرورة تسجيل الحدث في تلقائية، وكذلك الوجود في قلب الحدث، وإمكانية تسجيل أدق التفاصيل. وقد ساعد التقدم في تكنولوجيا آلات التصوير والأفلام الخام، وكذلك الديجيتال في تقديم أفلام تسجيلية على درجة كبيرة من الصدق والمباشرة، وقد ظهر من رحم هذا الاتجاه ما يطلق عليه السينما المباشرة Direct cinema في أمريكا في أواخر الستينيات[٢].

ومن خلال هذه المدارس الأربعة كانت هناك مجموعة من رواد الفيلم التسجيلي الذين أصبحوا علامات أساسية لفن السينما الوثائقية. أولهم كان جون جريرسون الذي ولد في إحدى قرى اسكتلنده، واستخدم السينما لأغراض العالم الاجتماعي؛ حيث ذكر أنه كانت لديه الرغبة في أن يخلق دراما تعتمد على الحياة العادية المألوفة بدلاً من الدراما السائدة، والتي كانت تهتم بالأحداث الغريبة الشاذة. ولقد كان أول أفلامه "صائدو الأسماك" عام ١٩٢٩ عن الحياة اليومية لمجموعة من صائدي الأسماك في بحر الشمال، وكان ذلك بمثابة ثورة في عالم السينما البريطانية٣.



أمّا روبرت فلاهرتي فقد ولد عام ١٨٨٤ في ميتشجان، وعاش في منجم ذهب، وأدرك مصاعب الحياة من البداية. من أهم أفلامه "نانوك رجل الشمال" عن حياة إنسان الإسكيمو، و "رجل من آران" عن الصراع بين الإنسان والقوى الطبيعية الهائلة للبحر. وتركز أسلوب فلاهرتي في أن مادة أفلامه تستمد من واقع المكان، فضلاً عن المعرفة التامة للموضوع والمعايشة والاختلاط مع الناس. ويفسر فيلم "نانوك رجل الشمال" الذي يروى قصة حياة رجل في صراع دائم مع خطر الجوع، ويعتمد على ما يتمكن من اقتناصه وصيده، أن الموضوع المفضل لفلاهرتي هو فكرة طرح مفهوم الحياة وإرادة الحياة٤.

سينما "هاشم النحاس" والهوية:

ومنذ قدوم "محمد بيومي" من النمسا عام ١٩٢٣ وافتتاحه لأول أستوديو سينمائي مصري، ثم إصداره لأعداد جريدة آمون، بدأت رحلة السينما التسجيلية المصرية، وقد أعقب ذلك إنشاء شركة مصر للتياترو والسينما، وإنتاج عدة أفلام تسجيلية أخرجها محمد كريم وحسن مراد٥. ومنذ إنشاء أستوديو مصر عام ١٩٣٥ بدأت نهضة سينمائية حقيقية كان من بينها إقامة أول قسم للأفلام القصيرة في الأستوديو عام ١٩٤٦، ورأسه رائد السينما التسجيلية سعد نديم. وعبر رحلة طويلة مع السينما الوثائقية قدم سعد نديم تجارب فيلمية عديدة فضلاً عن أفلامه التسجيلية التي رصدت ووثقت لخطوات ثورة١٩٥٢ ٦. وقد لحق به زميله في رحلة الفيلم التسجيلي: صلاح التهامي الذي بدأ عمله في وحدة إنتاج شركة شل، ثم أكمل رحلته بعد ذلك بعمل أكبر إنتاج فيلمي توثيقي لمشروع بناء السد العالي، وذلك عبر سلسلة شهرية تتابع التشييدات تحت اسم – "سباق مع الزمن" واستمرت ٣٧ شهرًا والأخرى سنوية وقدم فيها أربعة أفلام تحت اسم "مذكرات مهندس" ٧، وقد كان كلاهما – أي سعد نديم "صلاح التهامي من مدرسة جريرسون التسجيلية والتي استخدمت التعليق كأسلوب أساسي في شرح الجوانب السياسية والاجتماعية لما يتم رصده.

ومنذ إنشاء المركز القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة عام ١٩٦٧ ظهر جيل جديد من التسجيليين تربى ذوقه الفني في ندوة الفيلم المختار، وشاهد العديد من سينما الكتلة الشرقية البعيدة عن التيار الهوليوودي، فضلاً عن رغبته الملحة في رؤية مجتمعه بعين جديدة تعي رسالة الفيلم التسجيلي الحقة، وتحقق آمال هذا الجيل الأكاديمي.٨ كان هناك العديد من أصحاب الرؤية الجديدة مثل "هاشم النحاس" و"أحمد راشد" و"فؤاد التهامي" و"عطيات الأبنودي" وغيرهم من خريجي معهد السينما الذين بدأت دفعاتهم تتوالي منذ أول دفعة عام ١٩٦٣. قدم "فؤاد التهامي" رؤية سينمائية بلاغية في أفلامه "المدفع رقم ٨" و "لن نموت مرتين" و"شدوان"، وكلها أفلام تعلن صمود الشعب المصري بعد نكسة ١٩٦٧ ٩، كما قدم خيري بشارة – أيضًا – رؤيته



الخلاقة لمجتمعه في فيلم "صائد الدبابات" وبعدها "طبيب في الأرياف"، ثم "حديث الحجر" عن الفنان عبد البديع ١٠. وقد واكب داود عبد السيد رفيق دفعته بالمعهد في أن يستهل مشواره الروائي بعد ذلك بأعمال تسجيلية تحمل بين ثناياها كل بكارة الإبداع الفيلمي، وذلك في أفلام "وصية رجل حكيم في شئون القرية والتعليم "عام ١٩٧٦ و "العمل في الحقل " عام ١٩٧٩ ١١، ويتوالي عاشقو الفيلم التسجيلي، فهناك عبد المنعم عثمان وفيلميه "في المشمش" و"العمار"، وهما رصد حي وطيب لأهل قريته العمار١٢. بينما يستخدم المخرج حسام على دراساته الاجتماعية السابقة في رصد مجتمع المهمشين سواء على المستوى السياسي أو الاجتماعي وذلك في أفلام "ثلاثية رفح" عام ١٩٨٢ و "سوق الرجالة" عام ١٩٩١ ١٣، ويقدم مجدي أحمد على تجربته التسجيلية الأولى بروح الراوي أو فيما يطلق عليه السينما التسجيلية الروائية Docudrama، وذلك في فيلمه "حكاية من الزمن السعيد"١٤.

وعلى الجانب الآخر كان هناك مركز الفيلم التجريبي، الذي أسندت إدارته إلى شادي عبد السلام، والذي آمن بفكرة سينما المؤلف، أو ما يطلق عليه نظرية الكاميرا القلم، يقوم مخرج الفيلم القصير بعرض أفكاره هو دون اللجوء إلى كاتب للسيناريو، وكان أغلب من شاركوا في تقديم أعمال فيلميه بالمركز ممن ينتسبون للسينما الشعرية التي تعبر بالصورة عن كل مكنونات الفكرة. وقدم شادي نفسه فيلمه "آفاق" عام ١٩٧٢ و"جيوش الشمس" عام ١٩٧٥، الذي تناول بطولة حرب أكتوبر١٥. وعلى نفس المنوال وبلغة سينمائية متأملة قدمت نبيهة لطفي فيلمها الأول.. صلاة من وحي مصر العتيقة "عام ١٩٧٢ ١٦. بينما يربط سمير عوف - دائمًا - في أفلامه بين حضارة وطنه وتراثه وبين أعوام الحاضر وأحواله، وذلك في "لؤلؤة النيل" عام ١٩٧٢ و "مسافر للشمال مسافر للجنوب" عام ١٩٧٤ الذي يربط ما بين إنقاذ الأثر والحضارة في المعبد (فيلة) وتحرير الأرض والوطن عبر المعبر (في حرب أكتوبر)١٧. ويطلق إبراهيم الموجي كل ملكاته الساخرة في بلاغة سينمائية رصينة، وهو يرصد آليات الحراك الاجتماعي والسياسي في فيلمه "القاهرة كما لم يراها أحد" عام ١٩٧٥ ١٨.

ويبدأ "هاشم النحاس" عمله في مجال الفيلم التسجيلي منذ أفلامه القصيرة الأولي عام ١٩٦٧ "مهرجان الطلبة الوافدين" و "مولد السيد البدوي" وسط هذا الزخم من الرؤية الطليعية الجديدة للسينما التسجيلية. وقد عمل هاشم في مركز الفيلم التجريبي مع شادي عبد السلام وقدم فيلمه "منمنمات تركية" عام ١٩٦٩ كما عمل بقية أفلامه في المركز القومي للأفلام التسجيلية مع سعد نديم وصلاح التهامي.



كان هاشم على يقين من أن الناس في بلاده هم أقدر الناس على التعبير عن أنفسهم، ولذلك ابتعد – تمامًا – عن فكرة التعليق واستخدام المعلق للشروح، بل دائمًا كانت الكلمات المنطوقة – إن وجدت – هي من أصحابها الذين تم تصويرهم بالفعل ١٩. ورغم أن هذه كانت سمة أساسية لأغلب مخرجي تلك الفترة إلا أنه لم يلجأ للفكرة البديلة وهي المقابلات المصورة Interview ، بل دائمًا ما يعمد إلى وضع المونولوجات Monologue بل وفي صورة مناجاة النفس Soliloquy أي نسمع الكلمات دون حركة الشفاه المتطابقة معها٢٠.

ولأن هاشم النحاس باحث في المقام الأول فقد التزم الجدية التامة في فحص الحقائق Fact checking لأي مجتمع يقوم بعرضه في أفلامه، بل إنها تبدو كدراسة حالة Case study يتم خلالها جمع كل المعلومات التي تعمق من رؤيته الجمالية والإبداعية لهذا الواقع، وليس بهدف عرض إحصائي ومعلوماتي لهذا المجتمع ٢١. ومن خلال ذلك تدور نسبة كبيرة من أفلام هاشم النحاس حول القيمة الإنسانية للإنسان من حيث هو إنسان وعلاقته بالبيئة وبالكيفية التي يطوع بها حياته، حتى يوفر قوت يومه. وقد حرص في كل أفلامه على إبراز المقومات الأساسية الفطرية والمكتسبة لهذا الإنسان: موروثاته الدينية وتقاليده وخصائصه المنفردة في هذه البيئة وثقافته التي توارثها ٢٢. ولا أقول – هنا – أنها نوع من السينما الأثنولوجية، وأنه يلعب دور جان روش، ولكن أرى بعد تحليل منهجي أن الشخصية المصرية هي السلاح الأساسي في معركته التسجيلية، بمعني أنه عندما يقترب من مجتمع ما، فإن جل همه هو الشخصية ذاتها وليس العمارة أو الجداريات ٢٣. ولا يمكن القول بأنه يعني بعالم المهمشين، ذلك أن شخصياته التي يصورها تبدو وكأنها أنصاف آلهة بالنسبة له، فالقوة الدرامية ليست في المراكز والمناصب أو السيطرة، بل في كل عناصر الجمال التي يعرض بها مهارة السيدة التي تخبز، وعاصر الزيتون بحجر الرحي. وهو لا يقطع الصلة بين الحاضر والماضي بمعني أنه لا يروي تراث وطنه من منظور الحاضر في درس لا ضرورة له ٢٤. فالحاضر والماضي ممتزجان بين الأمامية والخلفية، وبين السلف والخلف؛ حيث طبيعة الاستنساخ والتواصل وهي سمة أرض مصر الطيبة والتي يطرحها هاشم وتحسها في صوره المتتابعة، توحي لك بها الوجوه والملامح والعمائر والطبيعة دونما كلمة واحدة.

ثانيًا. تصميم شريط الصوت في أفلام هاشم النحاس:

طبيعة وتقنيات الصوت السينمائي:

بعد أن نطقت السينما، ازدادت الهواجس بعد غزو السينما بدرامات الأدب العالمي، من أن يحدث غزو مسرحي آخر للشاشة، ولكن كان هناك من ارتدى ثوب الحكمة، وذكر أن استخدام الصوت بوصفه تآلفًا مع جزء من التوليف البصري هو وحده الذي يقدم لنا إمكانيات جديدة



لتطوير التوليف وإتقانه، وينبغي أن توجه التجارب الأولي مع الصوت نحو عدم التطابق مع الصور المرئية. وقد ثبت أن الصوت لابد أن يكون جزءًا من الوسائل النوعية للسينما، وأنه بعيدًا عن أن يكون تابعًا، عليه أن يكون لازمًا للسينما بالمعنى الفلسفي للكلمة، ومن الصعوبة بمكان تصور لحظة صوتية، فالصوت يكون دائمًا في حالة، بمعنى أنه من المستحيل تزويد صورة ثابتة جامدة بصوت ثابت جامد، وعلى ذلك فإن الصوت يكون جزءًا غير منفصل من طبيعة السينما العميقة والبليغة.

والصوت له عمليتان أساسيتان أولاهما فيزيائية موضوعية؛ حيث لابد وأن يحدث احتكاك أو اهتزاز لجسم ما حتى يمكن سماع صوت هذا الاحتكاك أو الاهتزاز. أمّا العملية الثانية فهي ذاتية وخاصة بكل فرد منا، والتي تتعلق بظروف سماع هذا الصوت داخل الأذن البشرية. وأهمية الفصل بين ما هو موضوعي وما هو ذاتي، هو معرفة المؤثر والنتيجة في الصوت حتى يمكن الإحاطة بمصدر المشكلة سواء أكانت فيزيائية أو أموراً تتعلق بتعديل وتكييف ظروف السمع البشري. ولابد من معرفة مواصفات الصوت الفيزيائية، أي مصدر الصوت واتجاهاته ونوع الوسط الذي ينتقل فيه حتى يمكن تتبع عملية انتشار propagation الصوت وانتقاله. وينظر إلى موجات الصوت على أنها موجات طولية longitudinal خلال اتجاه حركة الموجة، ويطلق على حجم موجة الصوت عدة تعبيرات مثل "الحجم volume" و "المستوى level " و "السعة Amplitude" و "الجهارة Loudness" و "ضغط الصوت Sound pressure" والسرعة velocity " و "الشدة Intensity". وتعتمد النغمة أو طبقة الصوت Pitch عادة ليس فقط على التردد الأساسي، ولكن أيضًا على مستوى شدة الصوت وأيضًا على عدة عوامل أخرى، إمّا جرس الصوت timbre فيعتمد على المدى الصوتي أو السعة النسبية للصوت الأساسي وتوافقاته على سبيل المثال، إذا حولت الصوت إلى صوت عالي الطبقة treble في الأستوديو، فإن ذلك يجعل الصوت أكثر وضوحًا، وذلك عن طريق زيادة مستوى الترددات العالية، وهذا ما نطلق عليه تغيير جرس الصوت[25].

وهناك العديد من الظواهر التي تؤثر بالفعل على شكل وجودة الصوت الذي يتم تسجيله، وذلك مثل ظاهرة الامتصاص Absorption وظاهرة الانعكاس Reflection وظاهرة الحيود Diffraction وظاهرة التدخل Interference. كما أن هناك أيضًا حسابًا لزمن رجع الصوت Reverberation time وفقًا لطبيعة أسطح المكان المحيط بمصدر الصوت، وتبعًا لكل هذه الظواهر يتم تغيير واختلاف مدى التردد الصوتي Frequency range of sound، والذي يمتد من ٢٠ هيرتز حتى ٢٠ كيلو هيرتز.



وعادة ما تغطي الأصوات الجهيرة تلك الأخرى ذات الأصوات الناعمة، وبخاصة تلك التي تقترب منها في نفس التردد، وذلك ما نطلق عليه تقنيع التردد Frequency Masking. ذلك أنه لو تم تصوير وتسجيل صوت عدة لقطات في مشهد واحد، ولكن في أوقات مختلفة، فإن سماعنا للحوار لن يتباين أثناء لصق اللقطات لبعضها. ومن المؤكد أن الاختلاف سوف يظهر واضحًا في شوشرة وضوضاء الخلفية Background Noise، فضوضاء اللقطة التي تم تصويرها في الصباح مختلفة عن تلك التي تم تصويرها أثناء الظهيرة[27]. ومن الجدير بالذكر أن هاشم النحاس قد التفت إلى ذلك جيدًا، وعمد أولاً إلى عدم وجود تطابق كلمات منطوقة مع شفاه، وإذا حدث فيصبح الكلام كله في لقطة واحدة. وثانيًا فقد لجأ إلى تسجيل الأغاني والذكر وغيرها دفعة واحدة خارج نطاق التصوير.

وفي تسجيل الأحاديث والموسيقي من المفروض أن يتم تسجيل واضح وطبيعي للدرجات الصوتية المختلفة، ولن يتم ذلك إلا بوضع الميكروفون بطريقة سليمة. ويمكن القول بأن الميكروفون ما هو إلا مسار صوتي مفرد، بمعني أنه لا يميز صوت عن صوت آخر، مثلما يحدث بالنسبة للإنسان الذي يملك أذنين ومخ يستطيع بهما تمييز الأصوات عن بعضها، وغالبًا ما يتم استخدام ميكروفونات متعددة الاتجاهات omnidirectional من النوع القلبي cardoid وهو نوع يجمع بين الملف المتحرك Moving coil وبين الشريطي Ribbon [28]. وقد أثمر تقدم تكنولوجيا اللاسلكي wireless في الميكروفونات في إمكانية التسجيل مع حركة الكاميرا وحركة الممثلين دون التقيد بذراع حامل الميكروفون داخل الأستوديو أو في موقع خارجي. ويكون جهاز التسجيل الصغير متصلاً مع ميكروفون صغير neck mic يلصق بملابس الممثلين [29]. وبالطبع فلم يتم استخدام مثل هذه التقنية في أفلام هاشم عينة البحث لأن التسجيليين لم يكونوا يملكون وقتها رفاهية التكنولوجيا العالية، فضلاً عن أن هاشم كان يتخذ أسلوبًا خاصًا في التعامل مع عناصر مدق الصوت ليس بمنطق التزامن synchron الآني بين الصورة والصوت أثناء التصوير الفعلي، بل بفكرة تصميم شريط الصوت وتركيبه على طاولة المونتاج أثناء بناء الفيلم نفسه.

وبنفس المنطق فإنه من الممكن عمل تأثير درامي أكبر لطبيعة الصوت عن طريق فكرة اتساع المجال الاستماعي الصوتي، لما هو موجود في الكادر Woldizing sound، وغالبًا ما يتم ذلك بالتخطيط مسبقًا للتسجيل المتعدد Multiple points of view وذلك لخلق جودة حركة المصادر الصوتية[30]. وكانت بداية هذه التقنية قد تم استخدامها عند



بدء تنفيذ طريقة تسجيل الصوت الاستريو وإذاعته أيضًا.. وقد تطور الأمر أكثر بعد تقدم تكنولوجيا الديجيتال وتطوير أنظمة عديدة للصوت المجسم مثل نظام DTS أو نظام الدولبي أو غيرها[31].

وللأسف فإن معظم الأفلام التسجيلية المصرية حتى بداية الألفية الثالثة تفتقد استخدام أنظمة الشاشة العريضة، وأيضًا أنظمة الصوت المجسم، وهناك بالطبع عدة محاور أساسية يشكل فيها مدق الصوت عنصرًا حيويًّا وفعالاً في أجرومية اللغة السينمائية، وفقًا لما يلي:

أ- الواقعية Reality: يمكن بالطبع بداية استخدام الأصوات بطريقة واقعية مطابقة للحقيقة، وأدق مثال على ذلك: نوعية الفيلم التسجيلي من سينما الحقيقة والتي تعطينا بالصورة والصوت شكل أقرب للحياة التي من لحم ودم والتي نعيشها يوميًّا ولكن بصورة فنية[٣٢].

ب- الإيجاز أو البلاغة Rhetoric، ويتضح ذلك من خلال اختيار نموذج أو نموذجين من أصوات المكان الدالة عليه، وذلك للتعبير عن درامية المشهد، والتركيز على هذه النوعية من الأصوات والتي تم اختيارها بعناية لتعطي دلالة البيئة Sound of Environment[٣٣].

ج- المجاز أو التورية Metaphor ويمكن استخدام الصوت في عدم تطابق لأحداث نراها في الصورة، وذلك للتعبير عن إحساس أو فكرة، ويتم ذلك إما بشكل واقعي أو شكل غير واقعي.

د- الرمز symbol الصوت في استخدامه الرمزي ربما له تأثيره الدرامي العالي بما قد يدفعنا للتشبه بالقول المبالغ فيه بعض الشيء "العين تسمع والأذن ترى". [٣٤].

هـ-الصمت Silence الأشياء لا تعرف قيمتها إلا بأضدادها، فالصباح لا يضئ ويشع إلا بحلول الظلام في الليل، وبالمثل فإن ثرثرة الكلام تعلي من شأن لحظات الصمت.

ومن خلال عدة أساليب خلاقة يتم وضع طبقات من الصوت layering فوق بعضها للتغيير من طبقة الصوت pitch لجعلها أعمق كمؤثر خاص ولخلق بيئات من الأصوات من الصعب تسجيلها مباشرة [35]. وبعد إعداد كل عناصر مدق الصوت يتم عمل جداول مزج هذه الأصوات سواء بمعرفة مصمم الصوت sound designer أو إذا كان هو نفسه مهندس مزج



الأصوات sound mixer عبر تحديد العلاقات مع الصور المتتالية في الفيلم، [٣٦] والبناء الوظيفي لرتم الصوت في توافق أو تضاد مع الصورة الخاصة به [٣٧].

وتصميم شريط الصوت يعني أن يقوم من يعمل بها بتحديد أي الأصوات سيتم استخدامها في مشهد بعينه والتي تنحصر إما في مجموعة أصوات تضمينية diegetic sound وهي تلك التي يمكنك الرجوع فيها إلى مصدر الصوت المادي وأصوات غير تضمينية Nondiegetic sound وهي تلك التي ليس لها مرجعية بمصادر صوت خاصة [٣٨]. وإذا حللنا الأصوات المستخدمة في الفيلم السينمائي من الناحية المادية لوجدنا أنه يمكن تقسيمها بسهولة وفق فكرة تخليقها أو سماعنا لها بشكل مادي طبقًا لما يلي:

أولاً ـ أصوات طبيعية:

أي أصوات موجودة بالفعل في الطبيعة لا دخل لإنسان بها، وذلك مثل أصوات الرياح والرعد والمطر وانسياب الماء.

ثانيًا ـ أصوات مخلقة بواسطة البشر:

١- ميكانيكية: أصوات سيارات – طائرات – ضوضاء.

٢- الكلمات: الكلمات كأصوات وفي أي لغة هي جزء أصلي من الجو الحقيقي للفيلم.

٣- الموسيقي: اللحن الموسيقي وتعدداته كعنصر صوتي ٣٩.

ويمكن أن نعدد العناصر الصوتية في الفيلم وفق مصطلحات فنية تم تأسيسها.

أ- المؤثرات الصوتية Sound Effects.

ب- الأصوات الحية Foley.

ج الموسيقي Music

د- الحوار أو الكلام Dialogue

المؤثرات الخاصة والأصوات الحية:

كلمة الأصوات الحية Foley هي فن تقديم المؤثرات الصوتية. ويحمل هذا الفن اسم رائد المؤثرات الصوتية جاك فولاى Jack Foley والذي عمل في استوديوهات أفلام يونيفرسال أثناء الثلاثينيات، وفي العادة فإن فناني الأصوات الحية يؤدون عملهم وهم ينظرون إلى الصور واللقطات على الشاشة [٤٠]. واليوم فإن فن الأصوات الحية يصف كافة المؤثرات الصوتية المقدمة من البشر



ولكن ليس بالضرورة في الصورة. وهذا يتضمن الأصوات التي يتم أخذها من مكتبة المؤثرات، والتي يطلق عليها الأصوات المعلبة Canned sounds، وذلك لأن هذا الاصطلاح أطلق أيام أن كانت الأصوات تسجل على شرائط مغناطيسية وتحفظ داخل العلب. وغالبًا ما يتم تصميم الأستوديو الخاص بهذه التسجيلات بطريقة علمية سليمة من حيث العزل الصوتي والارتفاعات وغيرها. وتوضع أمام الشاشة مشاية خشبية ١×٢ متر محاطة بحاجز خشبي بارتفاع ٢٠سم، وذلك حتى يمكن وضع رمال أو حصي أو أي مواد أخرى بداخلها لاستخدامها في تخليق بعض الأصوات المطلوبة، ويمتلك رجل الأصوات الحية حقيبة مليئة بالعديد من الأدوات التي تساعده في خلق كافة الأصوات مثل مطرقة أو عصا أو رقائق معدنية... إلخ[٤١].

ويمتلئ مدق الصوت في فيلم "النيل أرزاق" بعدة أصوات حية كثفت من الجو العام الذي قدمته الصورة، ومنها أصوات مجداف مركب الصياد في الماء وكذلك سحب السلسلة الجنزير، التي يتم شد المعدية من خلالها، وأيضًا صعود ونزول جرار الماء في الشادوف عند ري الأرض. ولم يقتصر الأمر على جودة تلك الأصوات المعبرة عن واقعية الحدث الذي نراه، بقدر ما أضفت حالة من الحياة والحيوية للصورة التشكيلية، وهو الأمر الذي جعلني أجزم أن تلك الأصوات المؤلفة تم تسجيلها في الموقع وليست مخلقة[٤٢] Concrete. وبشكل أكثر إبداعًا تتوالي أصوات دق العصي على سطح المراكب الملتفة بسوار الشبك في البحيرة، وذلك كي تدفع السمك كي يفر بعيدًا ويدخل مجبرًا داخل دائرة الشباك. وفي إيقاع منتظم يبدو المشهد كأنه لحن أو موتيفة من المصفقات أو إحدى آلات الإيقاع الموسيقية فيه إرهاصة الدراما، التي تنتهي بانتصار الحصول على الغنيمة في أحد مشاهد فيلم الناس والبحيرة[٤٣].

وللحصول على إحساس طيب بالمكان والبيئة كان غثاء الخراف والماعز وهي تنطلق من حظيرتها لتذهب إلى مناطق الكلأ، تتغذي منها، ثم - أيضًا - في عودتها مرة أخرى عند الغرب إلى مقرها، وذلك في فيلم البئر. بينما كان إلقاء ثمار البلح والجريد من النخيل وتجميع الخوص وشبكه لعمل سلال الخوص المضفرة، وكذلك أصوات دوران حجر الرحي في معصرة الزيتون، كلها أصوات مميزة تدعم وتقوى من شكل الصورة المقدمة في فيلم سيوة[٤٤]. أما فيلم الحجر الحي فيقدم درسًا بليغًا في أن تلعب الأصوات الحية foley الدور الأكبر في توصيل المعني الفلسفي الذي يهدف الفيلم إلى عرضه، دقات المطرقة على الأزميل سواء في إزالة حشوات الترميم السابقة أو في تسوية وتشذيب الكتل الحجرية بمقاسات دقيقة لتغطي جسم التمثال (أبي الهول)، تعلن طوال



مدة الفيلم كما لو كانت إعادة نحت في الكتلة الحجرية للوصول إلى الشكل السليم والأساسي لأبي الهول، أي أن هذه الضربات المتتالية في الكشط والإزالة تعيد الحجر إلى حالته، وتبث فيه الحياة. وقد كان الراحل حسن الشاعر يمتلك البراعة الكافية ليس فقط في تزامن الأصوات – والتي كانت جميعها مخلقة في الأستوديو – مع صورها، بل أيضًا في الحس المرهف لخلق الصوت المناسب للدق على حجر جيري أو أصوات صقله بعد تركيبه في مكانه من التمثال[٤٥].

الموسيقي التصويرية:

تعد الموسيقي أبرز هدية للسينما الناطقة، وفي عصر السينما الصامتة كانت هناك موسيقي مكتوبة لمصاحبة الأفلام وهي ليست موسيقي فيلمية بالمعني الدقيق للكلمة[٤٦]. وتؤثر الموسيقي على الحواس كخالقة لنوع من الجو السيكولوجي قادر على مضاعفة قابلية المتفرج لتلقي الإحساسات عشرات المرات. ومنذ عصر السينما الناطقة أصبح موسيقار الفيلم شخصًا غاية في الأهمية مع مدير التصوير فالأول خالق للتشكيلية السمعية، والثاني خالق للتشكيلية البصرية [٤٧]. وقد انتاب البعض قلق من أن يكون هناك خطر حقيقي في أن تحل الموسيقي محل الصورة، وبالتالي تضعفها، كما يفعل الحوار – أيضًا – في كثير من الأحيان. وقد قدم أيزنشتين نظريته في "التآلف السمعي والبصري" وضرورة التوافق بين المؤثرات البصرية والموسيقية، وبناء على ذلك لم يحدد ايزنشتين توليفه النهائي لفيلم "الكسندر نيفسكي" إلا بعد انتهاء بروكفيف من موسيقاه للفيلم[٤٨].

وفي تكنيك الموسيقي تبدأ النوتة بلحن وهو مرادف للفكرة الموسيقية، وهي تأتي على هيئة ميلودية بسيطة أو ميلودية مع مصاحبتها الهارمونية أو إطار هارموني يركب على ميلودية تضاف إليه، أو يبدأ المؤلف بكتابة نسيج كنترا بنطي Counter point من لحنين أو ثلاثة. وتتكون الموسيقي فعليًّا من عناصر أساسية أربع هي الإيقاع Rhythm وفيها وحدة الأوزان، والميلودية (اللحن) Melody ومن خلالها توجد طرق وضع السلالم الموسيقية، والهارمونية Harmony؛ حيث يتم إضافات هارمونية للميلودي الأصلي، وأخيرًا الطابع الصوتي وهو الصوت ذو الصفة الخاصة الذي يصدر عن وسيط موسيقي، أو بمعني آخر الآلات الموسيقية [٤٩].

ومنذ الحضارات القديمة مثل مصر والهند كانت الموسيقي تدخل في عداد العلوم المقدسة، والتي كانت تقتصر معرفتها ودراستها على طبقة الكهان[٥٠]. وقد تميزت الموسيقي الشرقية عامة بالاستقرار والرسوخ والجمود، وفي حضارات الشرق الأدنى كانت هناك آلات الربابة والقانون



والناي والدف ذو الشخاليل. ومن الحقائق الراسخة في الموسيقي الشرقية كذلك غلبة الطابع الغنائي، وقد كانت هناك موسيقي للآلات بلا شك ولكن كان غرضها الرئيسي مصاحبة الرقص [٥١]. وقدمت الحضارة المصرية القديمة مجموعات من الآلات الموسيقية منها الآلات الوترية مثل العود والطنبور والبزق والكنارة والجنك. وكذلك آلات النفخ مثل المزمار المزدوج (بديل الناي) والنفير (البوق) والأرغن، وأيضا الآلات الإيقاعية مثل المصفقات: الصاجات والكاسات والمقارع الصنجية والطبول: الدفوف والطبلة [٥٢]. أمّا حضارة الهند القديمة فقد استخدمت الفلوت والطبول البدائية وآلة وترية تعرف باسم فيناس Veenas [٥٣]، وكلها كانت تقدم موسيقي بدائية لحضارات عظيمة تخدم أساسًا الطقوس الدينية[٥٤]. ومن خلال التطور الموسيقي عبر العصور انقسمت آلات الأوركسترا إلى أربعة أنواع، أولها عائلة الآلات الوترية مثل الفيولينة والفيولا والشيلو والكنترا باص، وثانيها عائلة آلات النفخ الخشبية مثل الفلوت والأوبوا والكلارنيت والباصون، وثالثها عائلة الآلات النحاسية مثل الكورنو والترومبة والترومبون والتيوبا، ورابعها عائلة ضبط الإيقاع مثل الطبلة (الطوم طوم) والدفوف والشيلست والمثلث والجلوكنشيل والزيلوفون والنواقيس والطقطقة على الخشب[٥٥].

ومن الأفلام عينة البحث نجد ثلاثة أفلام فقط هي التي تم تأليف موسيقي تصويرية لها وهي "النيل أرزاق" و "سيوة" و "الحجر الحي" أمّا الأفلام الثلاثة الأخرى فقد اعتمدت على الموال أو المديح إن وجد بها، وكذلك على موسيقي المقاطع الفيلمية المستخدمة كما في فيلم "نجيب محفوظ ضمير عصره". والمعني هنا أن هاشم النحاس يحاول قدر الإمكان استخدام الموسيقي في حالات محددة يقتضيها الأمر ويتم توظيفها في توقيتات درامية.

في فيلم "النيل أرزاق" والذي استعرض عيش ورزق الناس عبر هذا المجرى النهري من صيد وزرع وعمل قمائن الطوب من طميه، نشاهد نماذج من البسطاء الباحثين عن الرزق وسط مياه هذا النهر العظيم. ووسط سماعنا لكل تلك المؤثرات الصوتية والأصوات الحية لم نشاهد أحدًا ينطق بكلمة، وهو الأمر الذي جعلنا قبالة قطاع من حياة ساكني النهر. وبذلك فقد أوحى المكان وطبيعة النهر الخالد ذو دورة الفيضان السنوية – تم تصوير الفيلم عام ١٩٧١– لمؤلف الموسيقي بما يتلاءم مع فكرة الثبات والدوام ودورة الحياة [٥٧]. وكانت فكرة المؤلف (منير مقار) وهو يضع موسيقاه أن تتواءم مع هذه الصور ودراما ساكني النيل [٥٨]، وقد آثر أن يستخدم ما يطلق عليه اللحن الدال Leitmotif، وهو عبارة عن نوتة وترية بسيطة من آلة العود، تبدو في رتمها أنها تعطي نفس إيقاع هذا النهر، وكذلك إيقاع تحرك أولئك البسطاء في صبرهم للحصول على رزق النهر.



وفي فيلم "سيوة.. الإنسان.. والأرض.. والتاريخ" والذي يتناول واحة سيوة وإنسانها بكل حياتها الخاصة جدًا، تطلب الأمر نوعًا من الموسيقي الروحية Soul Music أو ما يمكن أن نسميه الموسيقي الخالصة [٦٠]. وقد لجأ محمد عمران مؤلف الموسيقي إلى وضع نوع من الهوموفونية Homophony والتي تشتمل على ميلودي أساسي تتحرك نحوها نغمة في المكون الذي يتلوها، واستخدم عمران نوتة على الأرغن ترد عليها معها نوتة من آلة نفخ نحاسية، وتعطي الجملة الموسيقية طابعًا طقسيًّا ritual يتواءم بشكل كبير مع المكان العتيق والعريق، كما أنها تزود الفيلم بخلفية صوتية لها سحرها مع صمت المكان الذي يحمل آثار آلاف السنين [٦١].

أمّا فيلم "الحجر الحي"، والذي يحكي قصة ترميم وعلاج تمثال أبي الهول الخاص بالفرعون خفرع، فقد قرر هاشم النحاس أن أي شروح علمية لعمليات الترميم وإزالة الأسمنت الخاطئ وحقن الجسم والكتلة الحجرية (النواة) لتقويتها، لن تفيد إطلاقًا في تقديم رؤية إبداعية لقصة إنقاذ التمثال، وكان الاختيار الآخر لهاشم النحاس هو الاكتفاء بتصوير عمليات إزالة الترميمات الخاطئة، ثم كيفية تسوية البلاطات المختلفة التي ستوضع بديلة عن تلك الأخرى التي سقطت. كما كان قرار هاشم بالنسبة لشريط صوته أن يحتوى على الأصوات الحية للمطرقة والأزميل وكذلك الخلفية الموسيقية دون أي أصوات أخرى. ورغم أن أسلوب وطريقة وضع الموسيقي في الفيلم التسجيلي المصري تتم دائمًا بعد الانتهاء من التركيب النهائي لبنية الفيلم، عكس بعض أعمال مخرجي الغرب الذين يعمدون إلى تأليف جمل موسيقية في البداية، بناءً على الفكرة ذاتها، ثم عمليات تطويل وتقصير بعد ذلك أثناء عمليات التوليف[٦٢]، إلا أن الأمر كان واضحًا ومتفقًا عليه منذ البداية بين هاشم النحاس ومونا غنيم مؤلفة الموسيقي في الوصول إلى موسيقي تشرح المعاني Explanation وفي نفس الوقت تصور الجو Mood or atmosphere.

كان الهدف جليًّا من البداية، وهو إنقاذ أغلى أثر، وإعادته للحياة أو عملية بعث Resurrection، ويتم ذلك بالصور بشكل تقويمي دون تكرار [٦٣] وبأسلوب مبسط بنفس فطرة أيدي عمال الترميم المصريين أحفاد الفراعنة. ولأن كلاً من فنون الموسيقي والفيلم ما هي إلا فنون زمنية[٦٤]، فإنه كانت الحاجة لأن تعبر النوتة الموسيقية بشكل أساسي عن عنصر الزمن فيها [٦٥]. وكان الهم الأساسي لمونا غنيم هو أن تبعد عن طابع الشجن الرومانسي للموسيقي في عصرها الذهبي مثل كلاسيكيات ذهب مع الريح [٦٦]، ولكنها لم تلجأ لطابع الفخامة الأوركسترالية ذات الصوت العالي [٦٧]. ووفقًا لهذا التتابع التقويمي لعملية الإحياء وفكرة البعث المطروحة عمدت



مونا إلى نوتة موسيقية بوليفونية في شكل كونترا بنطية Counter point تتضمن ميلوديتين في تواز إحداهما وترية والأخرى نحاسية يطعم بها هاشم بدايات المراحل المتوالية من علاج تمثال الفرعون. وقد أضفت هذه الكتابة البوليفونية (الكنترا بنطية) المتعددة الألحان بين النفخ والوتريات؛ حيث تنتقل الألحان ما بين هذا وذلك [٦٨]، منذ بداية الفيلم وحتى تيترات النهاية نوعًا من الإرهاص المتدرج، الذي ينتهي بنشوة الانتصار، بعد إعادة التمثال لشكله الأصلي[٦٩].

الأصوات البشرية.. الموال والغناء:

من الجدير بالذكر أن هاشم النحاس يهوي سينما الصورة من ناحية وصوتيات البيئة من ناحية أخرى دون فكرة اللجوء إلى الكلمات المنطوقة سواء في عاميتها أو في الفصحى. وربما كان ذلك تمردًا على مدرسة جريوسون لسينما التعليق، وأيضًا لأبحاثه العديدة التي استهدفت قراءة الصورة في الفيلم السينمائي بنوعيه الروائي والتسجيلي [70]. وفي الأفلام عينة البحث لا نجد إلا فيلمًا واحدًا هو "نجيب محفوظ ضمير عصره" به ما يطلق عليه الديالوج في عدة لقطات بسيطة سواء في حديث المذيعة للكاتب الكبير أو في جلسة الحرافيش المشهورة. وفيما عدا ذلك فإن أي أقوال منطوقة لا يتم طرحها إلا بأسلوب المونولوج سواء لشخصية نراها بالفعل في الصورة، أو شخصية ترمز لمعاني ضمنية porte parole كما فعل نور الشريف الذي يردد كلمات نص رواية نجيب محفوظ "أولاد حارتنا [71].

أيًّا كان هذا أو ذاك، فإننا لا نجد أي تزامن لنطق هذه الكلمات على شفاه قائلها، وربما كان السبب تقنيًّا بحتًا لصعوبة نقل كاميرا كاتمة للصوت ضخمة – وقت تنفيذ هذه الأفلام في السبعينيات والثمانينيات – يمكن من خلالها تسجيل الصورة والصوت في نفس الوقت. ولم يكن من الممكن استخدام طريقة تسجيل الصوت الخشن Wild sound [72] وعمل صوت متزامن بعد ذلك post-synchorn لطبيعة الفيلم التسجيلي، الذي يتعامل مع أناس عاديين وليس ممثلين محترفين. وبافتراض أن هاشم النحاس كان يملك وقتها إمكانيات تسجيل الصوت المتزامن بسهولة ويسر، فإني أعتقد أن خياره كان يميل إلى فكرة الصوت من خارج الكادر Voice over والذي يمنحه بالقطع حرية أكبر في ترتيب لقطاته بشكل إبداعي أكبر، بعيدًا عن نمطية القطع الكلاسيكي في مشاهد الحديث المتزامن.

وأعتقد أن هذا الصوت المونولوجي يتيح التعبير ضمنيًّا عن الشخصية المصرية برمزيتها عامة، وليس عن شخصية واسم بعينه، وهو الأمر الذي يعطي عمقًا أكبر للدراما



التسجيلية المقدمة. كما أن تسجيل صوت مونولوج الشخصية وربطه بصور متعددة يبعده بهذا الأسلوب عن تقنية الالتزام بالأبعاد الصوتية sound dimensions في اقتراب أو ابتعاد الشخصية أثناء حديثها لو كان الأمر قد تم بأسلوب التسجيل المتزامن [73]. وفي نفس الوقت فإن هذه الطريقة أيضًا قد جنبت هاشم النحاس – لو كان قد استخدم التسجيل المتزامن – أن يقع أسيرًا لصوتيات المكان Room Tone حين يوصل بين لقطات المشهد الواحد فضلاً عن قيامه بتسجيل المونولوج دفعة واحدة دون توقف [74].

وعلى الجانب الآخر كان لأغاني شخصيات هاشم النحاس المصورة نصيبها الأكبر في الظهور باعتبارها نوعًا من تحديد الهوية من ناحية وتجسيدًا لطبيعة المهنة المقدمة أو طبوغرافية المكان من ناحية أخرى. وفي فيلم الناس والبحيرة نرى مراكب الصيادين مع ترديداتهم "يا كريم.. يا عليم.." في ساعات الفجر وهم يلقون بشباكهم في البحيرة. وبعدها نستمع إلى بعض الترديدات الشعبية مع نغمات السمسمية وهي آلة مصرية قديمة تشبه آلة الطنبورة النوبية تمامًا من حيث الفكرة والتركيب والشكل العام وطريقة التصنيع وأسلوب الضبط وطريقة العزف [75]. وبعد مشهد لبناء هياكل المراكب الخشبية وكذلك صهر وضبط هلب المركب في ورشة الحدادة نستمع إلى غناء الصيادين. "عوموها واطعموها.. والمقشر يا حلاوة..." وهم يلمون الشباك لجمع الصيد وهو ما يذكرنا بالتراث المصري عبر عصوره الحضارية المختلفة بدءًا من حضارته المصرية والتي دفعت لنا على بردياته بالكثير من مدوناته بالأغنية المصرية القديمة وأشهرها "عازف الجنك" التي تتغنى بالعالم الآخر والجنة المرتقبة [76]. وفي رحلة العودة من يوم الصيد الطويل نستمع لمواله:

لم المراسي يا ريس.. لم المراسي

ده البحر قاسي يا ريس ده البحر قاسي

لم المراسي يا ريس... يكفي للبر

وأوعاك تقايس يا ريس ولا تنغر

ده البحر طابعه قاسي يا ما ذل حر حب الرياسة عكاسة وقالوها مر

وفي فيلم "سيوة" وضع هاشم أغاني المديح بميلاد النبي (صلى الله عليه وسلم) بوصفه الضياء المنير والهادي النذير؛ حيث تتجلى هذه الصفات خلال حلقات الذكر التي



تحظي باحترام المجتمع الشعبي، وكذلك الاحتفاء بمولد الأولياء الصالحين والقديسين من خلال حلقات الذكر والموالد المنتشرة [77]. ولأن حلقات الذكر تعتمد على ترديد كلمات الجلالة في انتظام وإيقاع موزون، فلم يكن هناك خشية عندئذ من احتمالات عدم التزامن أو فكرة حدوث الواو والرفرفة Wow &Flutter (عدم انتظام الصوت مع الصورة طوال زمن اللقطة). وفي نفس الفيلم يتعرض هاشم - أيضًا - لتقاليد الزواج وأعرافه، وبالطبع استخدامه لأغاني أفراح سيوة التي تستخدم الدربكة والفلوت وآلة تشبه الكنار الفرعونية القديمة لينشد المغني [78].

وين الزارة آه آه يا قلبي

يا روحي آه يا حبي آه

يا قلبي يا قلبي قلبي من حب الحبيب

يا أصحابي من سنين زوجوني أنا

من رحيلي أنا راح أبوس أنا

ولأن المولد وحلقات الذكر وحفلات الأفراح والزواج تتم كلها في أماكن مفتوحة سواء في النهار أو الليل، فإن تسجيل وقائع كلماتها وموسيقاها تتم مع كل الضوضاء الموجودة في محيط المكان بالإضافة إلى ظروف الأسطح المحيطة والتي تعطي وتؤثر في زمن الترديد Reverberation time. وربما للطبيعة المستوية للمكان، وعدم وجود أسطح عاكسة تخلق مشاكل الترديد بالإضافة إلى صفاء الجو ما أوجد نسبة عالية من الإشارة إلى الشوشرة Signal to Noise Ratio أمكن معها الوصول إلى تسجيل طيب للألحان والكلمات بعيدًا عن فكرة عدم فهم كلمات خاصة باللهجة السيوية، والتي كانت تتطلب وضع ترجمة فرعية subtitle لهذه الكلمات.

ثالثًا ـ الزواج الشرعي بين درامية الصورة التشكيلية وصوتيات المكان:

هناك علاقة جدلية واضحة بين الصورة والصوت في الفيلم السينمائي بالنسبة للمتلقي، فلدينا ما نطلق عليه التحديق أو لذة الرؤية Voyeurism، ولدينا أيضًا فكرة استراق السمع Eavesdropping، وهو ما يمكن أن نطلق عليه أصوات خارج الكادر off screen والتي تخلق وتقوى من نسبة شد وجذب المتفرج للفيلم [٧٩]. ويمكن للفيلم أن يطيل أو يضغط من الزمن الواقعي ليعطي زمنًا فيلميًّا خاصًا، وهو الأمر الذي يدفع فيه بمعاني

درامية عميقة. ولكن الصوت يجب أن يوجد في الزمن نفسه، ولا ينفع معه مط أو تقصير [٨٠].
وفي جماليات السينما هناك مثلاً فرانسيس فورد كوبولا حين يقدم فيلم "المحادثة The conversation عام ١٩٧٤ فهو فيلم اعتمد كثيرًا على الجانب الصوتي بشكل كبير جدًا، بينما انتونيوني في فيلم انفجار Blow-up عام ١٩٦٦ اعتمد أكثر على الجانب الصوري متغاضيًا عن إمكانيات شريط الصوت. ولكننا نخلص من ذلك إلى أن مدق الصوت يدعم بالتأكيد الشكل الصوري للفيلم، وأنه يقدم ما لا يمكن للصورة أن تعطيه[٨١].

لقد ذكر ايزنشتين أن استخدام الصوت بوصفه تآلفًا مع جزء من التوليف البصري، وهو وحده الذي يقدم لنا إمكانيات جديدة لتطوير التوليف وإتقانه، وينبغي أن توجه التجارب الأولي مع الصوت نحو عدم التطابق مع الصور المرئية. ومن خلال عناصر الصورة وعناصر مدق الصوت أمكن خلق حالة من الصور الشعرية سواء في حالتها التعبيرية أو الواقعية، وعن طريق التوليف الفكري أو عن طريق الميزانسين (لقطة المشهد الطويلة)[٨٢]. ولدينا من مقومات وعناصر الصورة ما يشكل قوام اللغة السينمائية ومنها النسبة الباعية Aspect Ratio (نسبة العرض للارتفاع في الكادر)[٨٣]– من الجدير بالذكر أن كل أفلام هاشم النحاس استخدمت النسبة الأكاديمية ١: ١,٣٧٥ رغم أن تصوير بعض المناطق الجغرافية الممتدة الاتساع مثل أفلام سيوة والحجر الحي كانت تستلزم استخدام نسب الشاشة العريضة كـ ١: ١,٨٥ – ثم خصائص العدسات المرئية بأبعادها البؤرية وعمق الميدان في التكوينات [٨٤]، أو عدسة الزووم بإمكانياتها في التتبع [٨٥]، وكذلك حركة الكاميرا سواء أفقيًّا أو رأسيًّا واستكشافها للأماكن ومواكبتها لحركة الشخوص[٨٦]، ومن خلالها يتم استخدام اللقطات الموضوعية أو اللقطات الذاتية [٨٧].

ولأن مجال الفيلم التسجيلي هو الواقع والطبيعة فإنه بالأحرى يتم استخدام الضوء الطبيعي في التصوير[٨٨]. ولابد أن يتم مراعاة اختيار توقيتات التصوير المناسبة وفقًا لنوعية الضوء المطلوب إن كان ضوءًا منتشرًا أو حادًا، ومن خلال طبيعة الضوء الموجود يتم خلق الجو العام، وتكثيف الطابع المزاجي المطروح [٨٩]. ووفقًا لشكل الصورة المضاءة تبعًا للتوقيت المختار من ضوء النهار تكتسب ألوان الطبيعة انعكاسًا يحمل درجة تشبع لأصولها اللونية تختلف بالقطع مع توقيتات أخرى خاطئة، وهو الأمر الذي يصل بنا إلى باليتة لونية لها دلالتها ورموزها التي يسعى إليها صانع الفيلم [٩٠]. وعلى نفس المنوال لمقياس التدرج



اللوني في الصورة هناك مدى التردد الصوتي frequency range والذي يلعب عليه مهندس الصوت في الشدة وفي الطبقة [٩١] ليعطي هو الآخر باليتة صوتية (أو لنقل مازورة صوتية) يتم خلالها الحذف والإضافة حين يلحق مدق الصوت بالصورة[٩٢].

ويمكن أن نرصد عدة نقاط أساسية في جماليات الاقتران بين الصورة التشكيلية وتصميم شريط الصوت في أفلام هاشم النحاس عينة البحث.

وقائع العمل الإنساني:

يمتلك هاشم النحاس نفس الروح الخلاقة لمدرسة الاتجاه الرومانسي لروبرت فلاهرتي في التعامل مع الطبيعة والمجتمعات الخاصة وإنسانها [٩٣]، ولكنه يتميز حقيقة بعشقه الشديد لرؤية شخوصه وهي تعمل. ولأن السينما تعبر بالصورة بشكل أكبر، فغالبًا ما يكون أبطال أفلامه ممن يعملون بأيديهم، فهم إمّا صيادين أو مزارعين أو نجارين. والأمر هنا ليس انحيازًا للياقات الزرقاء عن الياقات البيضاء بالمعني السياسي والاجتماعي، ولكنه اختيار إبداعي لكادره ومدقه الصوتي؛ حيث تحمل وقائع العمل اليدوي كل المفردات الثرية للصورة والصوت معًا.

في فيلم النيل أرزاق" [٩٤] يتضمن الفيلم العديد من الأعمال اليدوية مثل صيد السمك [٩٥] وري الأرض، وعمل الطوب الأحمر والنقل بالمعدية. وفي تأمل كل تلك الأعمال التي يقوم بها أناس يعيشون على ضفاف نهر النيل، نجد أن هناك نوعًا من الإجلال أو القداسة التي تمتلكها زوايا هاشم لنهره موضوع فيلمه. ولما لا يفعل هاشم النحاس ذلك والعقلية الشعبية تؤمن أن مياه نهري النيل والفرات أعذب مياه الأرض كافة، بل أن النويري يصف ماء زمزم بأنه سيصل يومًا ما إلى حلاوة ماء النيل [٩٦]. بل كان في معتقدات المصريين القدماء أنه هو النهر الأساسي الموجود في الجنة في العالم الآخر [٩٧]. وعندما بعث عمرو بن العاص إلى الخليفة عن عادة أهل مصر إلقاء عروس النيل في الماء حتى يأتيهم الخير، بعث له الخليفة ببطاقة مع كتابه يطلب منه إلقاءها في النيل وفيها "من عبد الله أمير المؤمنين إلى نيل مصر. أمّا بعد، فإن كنت تجري من قبلك فلا تجر، وإن كان الله الواحد القهار هو الذي يجريك فنسأل الله الواحد القاهر أن يجريك" [٩٨].

ووسط هذا الجمال التشكيلي من التونات المتدرجة الذي قدمه رمسيس مرزوق – تم تصوير الفيلم عام ١٩٧١ بالأبيض والأسود – في كادراته كانت هناك مفردات صوتية عديدة لتلك الأعمال منها صوت حركة المجاديف في الماء وإلقاء الشباك وضرب سطح الماء بالعصا ولف الشراع وكذلك جمع طمي الأرض وصبه في قوالب الطوب، وهكذا سيمفونية من مفردات صوتية سواء تضمينية



diegetic أو غير تضمينية non diegetic تكمل الصورة الشعرية المقدمة للنيل العظيم، ولابد من أن يتم التأكيد على أن دور مهندس الصوت مجدي كامل وقتها في تسجيل المؤثرات الحية وهو يصاحب فريق العمل أثناء التصوير، كان عونًا طيبًا بعد ذلك وفق التصميم المبدئي، الذي تصوره هاشم لما سوف يحمله مدق الصوت الخاص. ولكن الجهد الأكبر والذي يستحق كل الثناء لابد أن يقدم لمهندس الصوت الراحل حسن التوني، الذي كان يمتلك ما يطلق عليه الذاكرة السمعية Aural Memory [٩٩] وهو ما يعني أن يمتلك مهندس الصوت مخزونًا شعوريًّا ولا شعوريًّا لعناصر الصوتيات اللازمة للأماكن وللشخصيات الموجودة داخل الإطارات الصورية، وبالتالي استكمال ما هو ناقص منها، وحذف ما لا ضرورة له. وقد قدم التوني في هذا الفيلم درسًا بليغًا في شريط الصوت النهائي، فقد كان مرهف الحس تمامًا في مستويات levels وشدة الأصوات التي توافق هاشم والمونتير عادل منير في توقيتات دخولها وتلاشيها. وبالتالي استطاع أن يحقق فكرة عدم المبالغة في التأثير على الحواس، بمعنى الاقتصار على صوت حي واحد، ثم بتلاشيه تدريجيًّا تبدأ نوتة موسيقية في الدخول أو العكس. وإذا ازدوج الصوتان فلابد من التحكم في التأكيد على أحدهما، وجعل الآخر في مستوى ضوضاء الخلفية أو درجة الاستهلال السمعي [١٠٠] Hearing Threshold.

وفي أفلام "البئر و "سيوه" و"الحجر الحي" تفترض البيئة المصورة – والبيئة – هنا – تعني المقام أو المنزل أو المحيط الذي يعيش فيه الكائن الحي [١٠١] – العديد من أعمال ساكني المكان مثل رعي الأغنام وتشييد الآبار وحلب الأبقار وأعمال الحدادة وري الأرض وغزل ونسج السجاد، وعمل سلال الخوص، وترميم الأثر. وسواء في تلك المجموعة من الأفلام أو في فيلم "النيل أرزاق" السابق الحديث عنه، فإن هناك ظاهرة هامة يجب الالتفات إليها، وهي أن مجتمع العمل والذي يظهر في أفلام هاشم ليس بمجتمع ذكوري، فالمرأة لها حظ طيب في قيامها بالأعمال التي تستطيع القيام بها، بل أكثر من ذلك فهي تشارك زوجها في التجديف بالقارب الصغير.

وعادة ما تمتلئ المجتمعات الحضارية ذات التاريخ الطويل بزخم كبير من التراث الشعبي، ومنها أغاني العمل مثل أغنية الري بالساقية [١٠٢] أو أغنية الطنبور [١٠٣]. ولم يستخدم هاشم النحاس في أغاني العمل إلا أغنيات الصيد كما سبق القول، بينما في الحجر الحي استخدم الأوركسترا الكامل من الأصوات الحية للمطرقة والأزميل والصنفرة في أسلوب بلاغي عميق من خلال حركة كاميرا على جسم التمثال [١٠٤] تستعرض بلاطاته الجديدة المرممة. أنها نوتة موسيقية أدواتها الحديد والمعادن تشارك مع موسيقي مونا غنيم في إضفاء معاني البعث والحياة للصورة التشكيلية.



وقد أسهم مهندس الصوت "جميل عزيز" في ضبط إيقاع تلك المعزوفة من الأصوات التي أحاطت بجسد التمثال، سواء من الأصوات الحية Foley التي أبدع الراحل حسن الشاعر في تخليقها أو من النوتة الموسيقية التي وضعتها مونا غنيم. وهذا التناغم الصوتي الذي حمله مدق صوت الفيلم، قد يدفعني لأن أصنف أسلوبه بالاتجاه السيمفوني (سيمفونية المدن)، فالفيلم دون أن يضع لوحات فرعية تقسمه إلى مراحل زمنية، تبدأ بالحالة المتردية لجسم التمثال، ثم بمرحلة إزالة الترميمات الخاطئة يليها عمل مقاسات البلاطات الصحيحة للتغطية، ومعها عمل الحقن المعالج للجسم نفسه، وأخيرًا التغطية الكاملة لكل أجزائه. وهو أسلوب تقويمي Chronological دعمته الأصوات الحية والموسيقي في شكل رتمي قريب الشبه بالمونتاج الرأسي، فيه علاقة جمالية بين كل من الأصوات الحية والموسيقي والفيلم ليصل بنا إلى الحجر الحي [١٠٥].

فيمنولوجية طبوغرافية وسمات المكان

الإنسان والطبيعة.. الإنسان والمكان

كما سبق الذكر، فإن نسبة كبيرة من أفلام هاشم النحاس إن لم تكن كلها تدور حول القيمة الإنسانية للإنسان، وعلاقته بالبيئة، وبالكيفية التي يطوع بها حياته حتى يوفر قوت يومه[١٠٦]. وفي أربعة من أفلام العينة يختار هاشم النحاس عدة مناطق لها سماتها الخاصة: المطرية في الدقهلية قرب البحيرة في فيلم "الناس والبحيرة" وقبيلة القناشات وقرية القصر بمحافظة مطروح في فيلم البئر" وسيوة في فيلم "سيوه الإنسان والأرض والتاريخ" وهضبة الأهرام وأبو الهول في فيلم "الحجر الحي".

ودائمًا ما ترتبط طبوغرافية الأرض المقدمة في الصورة السينمائية وخاصة إذا كانت لها سمات مميزة بطبيعة صوتيات لها مفرداتها سواء على المستوى الفيزيائي أو السيكولوجي. فهناك المسطحات المائية سواء في نهر النيل في النيل أرزاق "أو في البحيرة في المطرية في "الناس والبحيرة". وبلا شك فإن أصوات المياه التي اختلطت بجنزير المعدية وسارينة لنش الإنقاذ النهري والتي جمعتها كلها بيئة الحضر، اختلفت عن مجتمع ما يشبه القرية التي يعيش على أطراف البحيرة فيما يشبه مجتمع الصيادين؛ حيث يصبح أغلب نشاط أهلها ينصب على حرفة الصيد [١٠٧]. ولذلك فإن الجو العام Ambience للمكان قد فرض نوعًا من ترديد الصوت Reverberation [١٠٨] لطبقات الجو الكثيفة والضباب البحيرة وكذلك ما أزاده مهندس الصوت جميل عزيز في زمن ترديده.



وفي المنطقة الصحراوية المليئة بالرمال والتلال، والتي نلتقي فيها بمجتمعات البدو وهم جماعات غالبًا ما تعيش في خيام وترتبط برعي وتربية الحيوان بصرف النظر عن كونها جماعات متنقلة أو مستقرة [١٠٩]، نصادفهما في قرية القصر بمحافظة مطروح في فيلم "البئر" [١١٠] وأخرى بواحة سيوة في فيلم "سيوة"، وقد فرضت هذه الطبيعة الصحراوية بأرضها الرملية الواسعة وسمائها الصافية أن تكون هناك درجة كبيرة من نقاء الصوت، خالية تمامًا من ضوضاء الخلفية التي تتميز بها بيئات المدن. وعندما تم وضع صوت الضوضاء والثرثرة Bruitage عند جلوس الأهالي للطعام في المولد في فيلم "سيوة"، لا أعتقد أنه صوت مسجل فعليًّا للمكان بل من مكتبة المؤثرات – الذي حتى وإن سلمنا بصحته – لم يكن ليعبر عن طبيعة بيئة أهل الواحة. وفي فيلم "البئر" يحمل رجل عصا تربط صفيحتي ماء متجهًا إلى زرعة (شجرة) ليرويها وتبتعد عدسة الزووم إلى الوراء، وتظهر لنا هذا الفضاء الشاسع مع سماعنا لأصوات أغنية شعبية Ballade أو ما يشبه الموال المرتجل بلهجة المنطقة [١١١].

وفي هضبة الأهرام، لم يلتفت هاشم النحاس إلى أي مكان خارج مساحة الصخرة المقام عليها التمثال بالدرجة التي لم نشاهد فيها مثلاً معبد الوادي المقام بجواره، كان هدف هاشم الأساسي هو التأكيد على فكرة عملية الإحياء أو الإنقاذ Rescue للوصول إلى معني البعث بالمفهوم المصري القديم، وكانت اللقطة الختامية التي تظهر أجناب التمثال التي عادت إلى حالتها، ثم الصعود رأسيًّا بالكاميرا حتى وجه التمثال هي حالة بديلة لما تردده متون المصريين القدماء "لقد نوديت باسمك.. لقد بعثت". ولأن التمثال مقام على أرض صخرية هو أصلاً قد تم نحته كقطعة فنية منها، كما أن هناك في معبد الوادي أرضية من حجر البازلت الأسود الصلد، لذلك فإنه من المفترض أن دق وقطع الأحجار وأصوات الطرق يكون لها رنين غير مكتوم، كما أن القيام بهذه العمليات بجوار التمثال وفي مكان مكشوف دون وجود أي مصدات قريبة لا يلزم واقعيًّا بزيادة زمن رجع الصدى، وهو الأمر الذي نجح حس الشاعر في تحقيقه.

ولأن المكان يفرض طابعه على ساكنيه مما يخلق تقاليد وثقافة ومأثورًا شعبيًّا معينًا يرتبط بهم [١١٢]. لذلك فقد قدم هاشم حفل العرس في واحة سيوة كتعبير عن تقاليد أهل الواحة. وبدأها بلقطة افتتاحية لوجه العروس الواحية، وقد زينت رأسها بقلادة تحيط بالرأس، وتنزل في صفوف من كرات من الفضة تحاكي خصلات الشعر الطويلة، وكأنه يقدم لنا لوحة جميلة من صور وجوه الفيوم والمعبرة، فضلاً عن الملامح المصرية الجميلة عن بساطة سمات



العظمة والسكون [١١٣]. وتبدو العلاقة بين نظم كلمات الأغنية وبين اللحن مهمًا للغاية في الأغنية الشعبية بشكل عام، وفي أغاني الأفراح بشكل خاص، والتي تضمنت كلماتها مشاعر العريس وليس التغني بجمال البنت [١١٤]. وفي كلتا الحالتين فلن نعدم أن نجد في أيهما كلمات العشق والحب والقبلات، فهو نوع من الأدب المكشوف المسموح به في هذا اليوم الخاص... " أحضن وبوسها يللي دفعت فلوسها" [١١٥].

وكما يخلع الإنسان الشعبي طابع القدسية على المكان، فإنه كذلك يخلع طابع القدسية على الزمان، والزمان المقدس يعني الزمن الأسطوري الذي لا ينتهي [١١٦]. وزمان الأسطورة كيفي مجسم وليس كميًّا مجردًا، تحاول الأسطورة أن تجسد الزمن بحيث يظل ساريًا بدلاً من انقطاعه في لحظة ما من الماضي [١١٧]. وفي فيلم "نجيب محفوظ ضمير عصره" [١١٨]. يبدأ الفيلم برحلة نجيب الصباحية المبكرة من منزله إلى قهوة على بابا بميدان التحرير، وينتهي به في نفس الرحلة في زمن أسطوري مستمر. وطوال رحلة السير على الأقدام تطالعنا لقطات لأيقونات من تاريخنا كتمثال سعد زغلول وكوبرى بديعة وكوبري الخديوي إسماعيل ومبنى وزارة الخارجية وبرج القاهرة ومبني الأهرام الجديد، فضلاً عن مقاطع فيلمية من بين القصرين والقاهرة ٣٠ والسكرية والشحات والكرنك وثرثرة على النيل وميرامار والحب فوق هضبة الهرم وأهل القمة [١١٩]. وبينها نستمع لكلمات نجيب الأدبية على لسان الفنان نور الشريف من أولاد حارتنا، ذاكرًا في البداية أن آفة حارتنا النسيان" وكأن هذا الشريط هو عجلة الزمن التي تذكرنا بسرمدية الحياة وتكرار قدرية الأحداث.

وداخل هذا الزمن الأسطوري، تأتي النبوءة التي لا بد أن تدفع بها عبقرية نجيب حين تسأله مذيعة: هل تحلم بالمدينة الفاضلة (اليوتوبيا)، فيجيب: هو مجتمع يقوم على قيم ثابتة، أولها: الحرية والعدالة الاجتماعية والعلم والقيم السامية المستمدة من جميع الأديان. قدم "نسيم ونيس" و"كمال عبد العزيز" صورة معبرة إضائيًّا في رحلة الصباح، باختيار توقيتات تكفل إعطاء الضبابية، وكذلك أسلوب التصوير الواقعي العاري bare photography لإضفاء صورة وكأنك تشاهدها من نافذة منزلك [١٢٠]. وفي نفس الوقت فقد تم استخدام خطوات أقدام نجيب محفوظ سواء في شارع النيل قرب منزله أو حتى بلاط أرضية الشارع قرب وزارة الخارجية بنوع من المبالغة في صوت المشي. وأيًّا كان الأمر مقصودًا أو دون عمد، فإن ذلك أعطى نوعًا من الأسلبة في شريط الصوت [١٢١] لشخصية حارس الزمن والأديب نجيب محفوظ.



الوجد الصوفي:

التراث والماضي والهوية القومية:

ولم يكن غريبًا على هاشم النحاس أن يعرض لنا جانبًا من المعتقدات الشعبية للمجتمعات، التي يصورها، مبينًا خلالها تقوى وخشوع هذا الإنسان المصري منذ حضارة مصر القديمة، وحتى عصرنا الحديث. وفي واحة سيوة كان من الممكن الاكتفاء في الوجدان الشعبي بالبطولة المثالية للرسول (صلى الله عليه وسلم) فلا يلتفت إلى غيرها، ولكن الوعي بأهمية استمرارية هذه البطولة المثالية كان دافعًا لتخليد بطولات أخرى تدور في إطار التمجيد للدين الإسلامي وتناصره[١٢٢]. وتصبح هذه المناسبة فرصة طيبة لوجود أناشيد ورقصات الذكر من خلال تأرجح الأجسام، ثم زيادة درجات وقع الحركة، سواء أكان بها طرق صوفية مكونة من الفقراء، أو تواشيح وقصائد في المديح[١٢٣]. ومن خلال الأغاني والتواشيح "يا قلب صلى على المصطفى والصلاة على النبي يا جمع صلي" تتمايل الأجسام في صفاء ومحبة[١٢٤]. وإلى جانب ذلك هناك الموالد والتي إلى جانب الزيارة الأسبوعية أوغير الدورية أهم المناسبات التي يتجلي فيها تكريم الأولياء وزيارة الولي والاحتفال بمولده هو الدليل الأكبر، والشاهد الملموس على أن هذا الولي ما زال يعيش في قلوب الناس[١٢٥].

وقدم هاشم مشهدين لحلقة ذكر، وأخرى في مولد أحد الأولياء، وكان حريصًا على أن يسجل هذا الإنشاد الديني في الحلقة الواسعة التي يتوسطها شيخ بالعلم الأخضر بالرتم الموسيقي المعبر عن هذا المعني التراثي[١٢٦]. ولأن الموسيقي هي أكثر الفنون تجريدية، والتي تتطلب تحكم دقيق في الزمن وتعتمد عليه[١٢٧]. ومن خلال تصوير الدائرة الكبيرة لحلقة الذكر، وهم يتمايلون بنغمة ثابتة "الله... الله..." لم تعط أبعاد في شدة الصوت بالنسبة لمحيط الدائرة الأبعد والأقرب ونحن نشاهد الحلقة في أمامية وعمق الصورة. وهو الأمر الذي أعطي تركيزًا أكبر على مدق الصوت، دون النظر إلى فكرة اختلافات شدة الصوت[١٢٨].

وربما كان هاشم النحاس يرى في هذا الأسلوب نوعًا من الأيقونة الصورية Iconism والتي هي حجر الزاوية في سيموطيقا الفيلم، وكذلك العلاقة الواضحة بين العلامة البصرية (الأيقونية) والموضوع الذي تمثله، وكذلك التركيز على المتشابهات التشكيلية الموجودة. ويرى روش Rush وكيس Kees أنها سلسلة من الرموز التي من خصائصها وعلاقاتها تشبه الشيء أو الفكرة أو الحدث الذي تمثله[١٢٩]. وبالتالي فنحن أمام نموذج يمثل هوية قومية من ناحية، وصورة دينية من



ناحية أخرى تتزاوج فيها الصورة مع الصوت، دون الالتفات للمفاهيم التقنية في قواعد تأطير الصورة، والأبعاد الديناميـة للصوت.

وبعد، فقد كانت هذه محاولة لقراءة متأنية للدور الوظيفي لشريط الصوت في علاقته مع الصورة، وأيضًا الأسلوب الإبداعي في تزاوج الصورة والصوت كي يخلقا الجو المطلوب، والمضامين المطروحة لنصل في النهاية إلى شروح لجماليات تصميم شريط الصوت في أفلام هاشم النحاس التسجيلية.

هوامش البحث

١. ضياء مرعي، تاريخ السينما التسجيلية في مصر، دراسات سينمائية ١٠ مركز الفنون، مكتبة الإسكندرية، يناير ٢٠٠٣، ص ص ٣٦ وما بعدها.

؛ محمد كامل القليوبي، التسجيلي وغير الروائي، مجلة الفنون، عدد ٣٧-٣٦، الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقية، مايو ١٩٨٩، ص ص ١٩-١٦، ص ص١٦ وما بعدها.

؛ على أبو شادي، تاريخ السينما التسجيلية: ضياء مرعي، مجلة الفنون، عدد ١٣، الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقية، مايو ١٩٨١، ص ص ٣١-٢٩، ص ص ٢٩ وما بعدها.

2. Cunningham, M., The Art of the Documentary, fifteen conversations, with leading Directors, Cinematographers ,Editors and Producers, 2nd ed., New Riders, U.S.A., 2014, pp. 8 ; Pramaggiore, M. & Wallis, T., Film. A critical introduction, 2nd ed., Laurence King Publishing, London, 2008, pp. 289f.

؛ ضياء مرعي، مرجع سابق، يناير ٢٠٠٣، ص ص ٣٩ وما بعدها.

٣. هاردي، فورسيث، السينما التسجيلية عند جريرسون، ترجمة صلاح التهامي، دار الشعب، ١٩٦٥، ص ص ٦ وما بعدها.

4. Geiger, J. & Rutsky, R.L., Film Analysis. A Norton Reader, w.w. Norton & company, New York, 2005, pp. 131f.

؛ أحمد راشد، روبرت فلاهرتي، نانوك من الشمال، قصة لويزيانا، نشرة نادي السينما بالقاهرة، السنة السادسة، النصف الأول، العدد ٦، ١٩٧٣، ص ص ١٧-٣، ص ص ٣ وما بعدها.

٥. على أبو شادي، تاريخ السينما التسجيلية في مصر، مرجع سابق، مايو ١٩٨١، ص ٣١.

؛ ضياء مرعي، مرجع سابق، يناير ٢٠٠٣، ص ص ٥٦ وما بعدها.



٦. محمد عبد الله، حوار حول السينما التسجيلية والقصيرة في مصر (١٣) سعد نديم، نشرة نادي السينما بالقاهرة، السنة السابعة – النصف الأول ١٩٧٤، عدد ٢١، ص ص٣١-٢٥، ص ص ٢٥ وما بعدها.

؛ ضياء مرعي، مرجع سابق، يناير ٢٠٠٣، ص ص ٨٠ وما بعدها.

٧. صلاح التهامي، من ذكريات مخرج سينمائي، نشرة نادي السينما بالقاهرة، السنة الرابعة والعشرون– النصف الثاني، ١٩٩١، عدد ١٦، ص ص١٦-١١، عدد ١٧، ص ص ٩-٥.

؛ على أبو شادي، تاريخ السينما التسجيلية: ضياء مرعي، مجلة الفنون، عدد ١٤، الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقية، يونيو ١٩٨١، ص ص ١٩-١٦، ص١٦.

٨. ضياء مرعي، مرجع سابق، يناير ٢٠٠٣، ص ص١٢٨ وما بعدها.

٩. سمير فريد، لن نموت مرتين، إخراج فؤاد التهامي، جريدة الجمهورية ٦ يونيو ١٩٧٠.

؛ سمير فريد، المدفع رقم ٨ إخراج فؤاد التهامي، جريدة الجمهورية ١٨ يونيو ١٩٧١.

؛ على أبو شادي، حوار مع المخرج فؤاد التهامي، نشرة نادي السينما بالقاهرة، السنة السابعة النصف الأول ١٩٧٤، العدد ١٧، ص ص ٣٢-٢٩.

١٠. أحمد عبد العال، طبيب في الأرياف وسينما الأمل والاستمرار، نشرة نادي السينما بالقاهرة، السنة الثامنة، النصف الثاني، ١٩٧٥، العدد ٢٠، ص ص٢١-٢٠.

؛ سمير فريد، أنماط جديدة للبطولة في المهرجان القومي السابع للأفلام التسجيلية والقصيرة، نشرة نادي السينما بالقاهرة، العام التاسع – النصف الأول ١٩٧٦، العدد ١٩، ص ص ٢٠-١٦.

؛ مصطفى عبد الوهاب، حول فيلم حديث الحجر، نشرة نادي السينما بالقاهرة، السنة الثالثة عشرة، النصف الأول، ١٩٨٠، عدد ١٠، ص ص ٨-٦.

١١. هاني فرج، وصية مطبقة لحكيم في شئون القرية والتعليم، نشرة نادي السينما بالقاهرة، العام العاشر- النصف الأول، ١٩٧٧، العدد ٦، ص ص ١٤-١٢.

؛ حسن عطية، من العزف بالألوان إلى العمل في الحقل، نشرة نادي سينما القاهرة، السنة الثالثة عشرة، النصف الأول، ١٩٨٠، عدد ٧، ص ص ٩-٨.

؛ إبراهيم الدسوقي، عن فيلم العمل في الحقل، نشرة نادي السينما بالقاهرة، السنة الثالثة عشرة – النصف الأول، ١٩٨٠، العدد ١٩، ص ص ١٣-١٢.

١٢. مصطفي عبد الوهاب، المخرج عبد المنعم عثمان بين "في المشمس" و"العمار"، نشرة نادي السينما بالقاهرة، السنة الثالثة عشرة – النصف الأول، ١٩٨٠، العدد ٧، ص ص ١٤-١٢.

١٣. سمير فريد، ثلاثية رفح إخراج حسام، على، جريدة الجمهورية ٢٣ ديسمبر ١٩٨٢.

؛ سمير عبد اللطيف، سوق الرجالة، معزوفة القهر والألم، نشرة نادي السينما بالقاهرة، السنة الرابعة والعشرون، النصف الثاني، ١٩٩١، العدد ٣، ص ٣.



١٤. محمد عبد الفتاح، حكايات من الزمن السعيد. فيلم تسجيلي جديد، نشرة نادي السينما، السنة الرابعة والعشرون- النصف الثاني، ١٩٩١، العدد ١٧، ص ص ٥-٣.

Rabiger, M., Op.cit., 1987, p. 177 ;

١٥. سمير فريد، مصر بين الحرب والسلام أو شادي عبد السلام بين آفاق وجيوش الشمس، نشرة نادي السينما بالقاهرة، السنة الثامنة – النصف الثاني، ١٩٧٥، العدد ١٨، ص ص١٢-٨.

؛ الفاروق عبد العزيز، عن الفيلم القصير جيوش الشمس، نشرة نادي السينما، السنة الثامنة – النصف الثاني، ١٩٧٥، العدد ٢٢، ص ص ٢٣-٢٠.

؛ أمير العمري، جيوش الشمس وتحذير للفنان، نشرة نادي السينما، السنة الثامنة – النصف الثاني، ١٩٧٥، العدد ٢٢، ص ص ٢٦-٢٤.

؛ أحمد عبد العال، جيوش الشمس وجماليات الصورة بين التوظيف والأسلوب، نشرة نادي السينما بالقاهرة، السنة الثامنة – النصف الثاني، ١٩٧٥، العدد ٢٣، ص ص ١٩-١٧.

١٦. سامي السلاموني، الفيلم القصير صلاة من وحي مصر العتيقة، نشرة نادي السينما بالقاهرة، الموسم الخامس ١٩٧٢/٧١، العدد ٢٣، ص ٢٤.

؛ سمير فريد، صلاة من وحي مصر، إخراج نبيهة لطفي، جريدة الجمهورية ١ أغسطس ١٩٧٢.

١٧. مجدي عبد الرحمن، قناة السويس.. حكاية شعب، كتالوج المهرجان القومي التاسع عشر للسينما المصرية، ٢٠١٥، ص ص ١٧-٤، ص ١١.

؛ سمير فريد، الفيلم القصير مسافر إلى الشمال مسافر إلى الجنوب، نشرة نادي السينما بالقاهرة، السنة السابعة – النصف الثاني، ١٩٧٤، العدد ١٦، ص ص ٢٥-٢٤.

؛ رفيق الصبان، الفيلم القصيرة لؤلؤة النيل معبد فيلة، نشرة نادي السينما بالقاهرة، الموسم السادس ١٩٧٢، العدد ١٣، ص ص ٢٣-٢٢.

١٨. الفاروق عبد العزيز، القاهرة كما لم يراها أحد، نشرة نادي السينما بالقاهرة، السنة الثامنة – النصف الثاني، ١٩٧٥، العدد ٤، ص ص ٢١-٢٠.

؛ ليلى عنان، القاهرة كما رآها إبراهيم الموجي، نشرة نادي السينما بالقاهرة، السنة الثامنة – النصف الأول، ١٩٧٥، العدد ٦، ص ص ٣٢-٣١.

19. Rabiget, M., Op.cit., 1987, pp. 128ff

20. Ibid., pp. 57 ff.

21. Bernard, S.C., Documentary story Telling Creative Nonfiction on Screen, Focal Press, Elsevier, 2011, pp. 93ff, 119 ff.



٢٢. خيرية البشلاوي، هاشم النحاس، مطبوعات المهرجان القومي الأول للسينما المصرية، صندوق التنمية الثقافية، ١٩٩٥، ص ص ٨ وما بعدها.

23. Rabiger, M., Op.cit., 1987, p. 160.

24. Cunningham, M., Op.cit., 2014, p. 17.

25. Viers, R., The sound Effects Bible. How to create and record Hollywood style sound Effects, Michael Wiese
 Wiese Production, 2008, pp. 7ff.

; Bordwell, D. & Thompson, K., film Art. An Introduction, 2nd ed., McGraw. Hill Book Company, 1986, pp. 235f.

; Seashore, C.E., psychology of Music, Dover publication. Inc., New York, 1967, pp. 20f.

26 .Holman, T., Sond for film and Television, 3rded., focal press, Elsevier, London, 2010, pp. 47f.

; Senior, M., Mixing Secrets for the small studio, focal press, Elsevier, 2011, pp. 234f.

; Viers, R., The location sound Bible. How to record professional Dialog for Film and TV., McNanghton & Gunn, Inc., U.S.A., 2012, pp. 11 f.

27. Purcell, J., Dialogue. Editing for Motion Pictures. A Guide to the invisible Art, Focal press, Elsevier, 2007, pp. 153ff.

; Holman, T., Op.cit., 2010, p. 29.

; Senior, M., Op.cit., 2011, pp. 171 ff.

28. Holman, T., Op.Cit., 2010, pp. 79ff.

; Viers, R., Op.cit., 2008, pp. 21ff, 86.

29. Viers, R., Op.Cit., 2012, pp. 85ff.

30. Yewdall, D.L., Practical Art of Motion Picture Sound, 3rd ed., Focal press, Elsevier, 2007, pp. 202ff, 272ff.

pp.21, 127. .31 Dan Carlin, Sr., Music in film and video productions, focal press, 1991,

32. Yewdall, D.L., Op.Cit., 2007, pp. 270f.

33. Zettle, H., Sight Sound Motion Applied Media Aesthetics, 6th ed., Wadsworth, U.S.A., 2011, pp. 310f

; Giannetti, L., Understanding Movies, Tenth Edition, Prentice Hall, New Jersey, 2005, p. 227.



; Viers, R., Op.cit., 2008, pp. 209ff.
34. Zettle, H., Op.Cit., 2011, p. 303.
35. Viers, R., Op.cit., 2008, pp. 200 ff.
Elsevier,
36. Collins, M., Pro Tools for Music Production Recording, Editing and Mixing, 2nd ed., focal press, 2004, pp. 212ff.
; Viers, R., Op.cit., 2012, p. 299.
; Senior, M., Op.cit., 2011, p.64.
; Rabiger, M., Op.cit., 1987, pp. 143ff.
37. Zettl, H., Op.cit., 2011, pp. 312f.
38. Ibid., ,pp. 300ff.
39. Viers, R., Op.cit., 2008, pp. 196ff.
; Yewdall, D.L.,Op.cit., 2007, pp. 255f.
2013, pp. 238ff.
40. De Valk, M. & Arnold, S., The film Handbook, Routledge, London,
; Viers, R., Op.Cit., 2008, p. 114.
41. Yewdall, D.L., Op.cit., 2007, pp. 185ff, 413ff.
; Dan Carlin, Sr., Op.Cit., 1991, pp. 47ff.
42. Giannetti, L., Op. cit., 2005, pp. 225f.
43. Yawdall, D.L., Op.cit., 2007, pp. 189f.
44. Viers, R., Op.cit., 2008, p. 110.
45. Yewdall, R., Op.cit., 2007, pp. 402ff
46. Cooke, M., A History of film Music, Cambridge University Press, 2008, pp. 7ff.
; Prendergast, R.M., Film Music. A neglected Art. A critical study of Music in films. 2nd ed., ww.Norton & company, New York, 1992, pp. 3ff.
; Manvell, R. & Huntley, J., The Technique of film Music, focal press, London, 1957, pp. 11ff.
47. Prendergast, R.M., Op.cit., 1992, pp. 249ff.
48. Corrigan, T. & White, P., The film Experience. An Introduction,
Bedford/ st. Martin’s, U.S.A., 2004, p. 204, fig. 5.45.



49. Shankar, R., My Music, My Life, Jonathan Cape, London, 1968, pp. 17f

; Pramaggiore, M. & Wallis, T., Op.Cit., 2008, p. 15.

; Seashore, E., Op.cit., 1967, pp. 17, 138ff.

٥٠. علماء الحملة الفرنسية، موسوعة وصف مصر، الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين، جزء ٧، ترجمة زهير الشايب، مكتبة الأسرة، ترجمة زهير الشايب، مكتبة الأسرة ٢٠٠٢، ص ص ٨٧ وما بعدها.

٥١. زاكس، كورت، تراث الموسيقي العالمية، ترجمة سمحة الخولي، دار النهضة العربية، ١٩٦٤، ص ص ٢١ وما بعدها.

٢٥. محمد أحمد الحفني، موسيقي قدماء المصريين، دار المطبوعات الراقية، ٦٣٩١، ص ص ٥٤ وما بعدها.

؛ عصام ستاتي، السمسمية بين الواقع والأسطورة، مكتبة الدراسات الشعبية، ١٨، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سبتمبر ٢٠٠٢، ص ص ٩٢ وما بعدها.

؛ علماء الحملة الفرنسية، موسوعة وصف مصر. الآلات الموسيقية المستخدمة عند المصريين المحدثين، جزء ٩، ترجمة زهير الشايب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٢، ص ص ٣٤ وما بعدها، ٥٢٢ وما بعدها.

53. Shankar, R., Op.cit., 1968, p19.

54. Seashore, C.E., Op.cit., 1967, pp. 346ff.

٥٥. رانيا يحيى، موسيقي أفلام يوسف شاهين، آفاق السينما، ٧٧ الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٤، ص ص ٣٣ وما بعدها.

; Hunt, E., The Recorder & its Music, Herbert Jenkins, London, 1964, p.56.

; Pramaggiore, M. & Wallis, T., Op.cit., 2008, pp. 268f.

; Seashore, C.E., Op.Cit., 1967, pp. 182 ff.

٦٥. سامي السلاموني، مهرجان الأفلام التسجيلية والقصيرة (٣)، نشرة نادي السينما بالقاهرة، السنة السادسة – النصف الأول، ٧٩١، عدد ٣٢، ص ص ٧٢-٥٢.

57. Dan Carlin, sr., Op.cit., 1991, p. 35.

58. Manvell, R. & Huntly, J., Op.Cit., 1957, p. 197.

59. Zettl. H., Op.Cit., 2011, p. 310.

60. Mitchell, D., The language of Modern Music, Faber and Faber Limited,

6.1 Pramaggiore, M. & Wallis, T., Op.cit., 2008, pp. 260ff

62. Cunningham, M., Op.cit., 2014, p. 25.

63. Pramaggiore, M. & Wallis, T., Op.cit., 2008, p. 20.



64. Eisler, H., Composing for the films, Dobson, London, n.d., pp. 92f

65. Seashore, C.E., Op.cit., 1967, pp. 19f.

66. Cooke, M., Op.cit., 2008, pp. 80f.

67. De Valk, M.& Arnold, S., Op.cit., 2013, pp. 236f.

٦٨. رانيا يحي، مرجع سابق، ٢٠١٤، ص ص ١٩٧ وما بعدها.

69. Senior, M., Op.cit., 2011, p107.

; Dan Carlin, Op.cit., 1991, pp. 60f.

٧٠. هاشم النحاس، جيرنيكا.. والإبداع في الحركة الفيلمية، نشرة نادي السينما بالقاهرة، السنة السادسة- النصف الأول ١٩٧٣، عدد ٥١، ص ص٤٢-١٢.

71 . Pramaggiore, M., & Wallis, T., Op.cit., 2008, pp. 246 ff.

72. Purcell ,J. Op.cit., 2007, pp. 122 ff.

73. Ibid., pp. 175f.

74. Ibid., pp. 147f.

٧٥. عصام ستاتي، مرجع سابق، سبتمبر ٢٠٠٣، ص ص٢١ وما بعدها

76. Lichtheim, M., Ancient Egyptian Literature, Vol. I. The Old and Middle Kingdom, University of California
press, LOS Angeles, 1973, pp. 193ff.

؛ محمد حامد، الجذور الفرعونية للأغنية المصرية، مكتبة الدراسات الشعبية، ١٠٨، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٦، ص ص ٤٧ وما بعدها.

؛ فوزي العنتيل، بين الفولكلور والثقافة الشعبية، مكتبة الدراسات الشعبية، ٤٦، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير ٢٠٠٠، ص ص ٢٤٥ وما بعدها.

٧٧. محمود أحمد فضل، الأغنية الفولكلورية للمرأة المصرية عند قبائل الجعافرة في أسوان، مكتبة الدراسات الشعبية،٦٨، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يوليو٢٠٠٢، ص٢٢٨.

؛ حامد أنور، أشكال الغناء الشعبي في الشرقية، مكتبة الدراسات الشعبية، ١٢١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٨، ص ص ٣٣ وما بعدها.

٧٨. محمد حسن غانم، أغاني الأفراح في الدلتا، مكتبة الدراسات الشعبية، ١٢٥، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٩، ص ص ١٤٧ وما بعدها.

؛ محمود أحمد فضل، مرجع سابق، يوليو ٢٠٠٢، ص ٣٠.



79. De Valk, M. & Arnold, S., Op.cit., 2013, pp.52ff.
80. Monaco, J. How to read a film. Movies Media and beyond, 4th ed., Oxford University Press, 2009, pp. 137f.
81. Ibid., p237.
82. Ibid., pp.438ff.
Process, 2nd ed., Michael Wiese .83 Begleiter, M., From word to Image, Storyboarding and the film making
Productions, 2010, pp. 87ff.
; Zettle, H., Op.cit., 2011, pp. 81ff.
84. Pramaggiore, M. & Wallis T., Op.Cit., 2008, pp. 152ff
85. Ibid., p.155.
86. Ibid., p.146.
87. Ibid., pp.242f.
88. Cunningham, M., Op.cit., 2014, p. 193.
89. Brown, B., Motion picture and video lighting, 2nd ed., focal press, Elsevier, London, 2008, pp. 36ff.
90. Zettl, H., Op.cit., 2011, pp. 72f.
91. Monaco, J., Op.cit., 2009, p. 140.
92. Yewdall, D.L., Op.cit., 2007, p. 173ff.
93. Geiger, J. & Rutsky, R.L., Op.cit., 2005, p. 124.
٩٤. فايز غالي، أفلام هاشم النحاس التسجيلية، نشرة نادي السينما بالقاهرة، السنة الثامنة – النصف الثاني، ١٩٧٥، عدد ١١، ص ٣٢.
؛ رفيق الصبان، الفيلم القصير النيل أرزاق، نشرة نادي السينما بالقاهرة، الموسم السادس، ١٩٧٢، عدد ٢٣، ص ص ٢١-٢٠.
؛ هاشم النحاس، عن تجربتي في فيلم النيل أرزاق، نشرة نادي السينما بالقاهرة، الموسم السادس، ١٩٧٢، عدد ٢٣، ص ص ٢٠-١٧.
٩٥. جيهان حسن مصطفي، ملامح الثقافة الشعبية في الشلاتين، مكتبة الدراسات الشعبية، ١٧٠، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٦، ص ٣٠٣.



٩٦. محمد الجوهري (تحرير)، موسوعة التراث الشعبي العربي، المجلد الخامس، المعتقدات والمعارف الشعبية، مكتبة الدراسات الشعبية، ١٤٧، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٢، ص ص ٤٨١ وما بعدها.

٩٧. قاسم عبده قاسم، بين التاريخ والفولكلور، مكتبة الدراسات الشعبية، ١٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير ١٩٩٧، ص ص ١٠١ وما بعدها.

٩٨. عمرو عبد العزيز، مصر والنيل بين التاريخ والفولكلور، مكتبة الدراسات الشعبية، ١٢٦، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٩، ص ص ٣٢٧ وما بعدها.

؛ نعمات أحمد فؤاد، النيل في الأدب الشعبي، مكتبة الدراسات الشعبية، ٢١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ديسمبر ١٩٩٧، ص ص ١٧١ وما بعدها.

99. Holman, T., Op.cit., 2010, p. 146.

100. Ibid., pp. 173ff.

١٠١. محمد الجوهري (تحرير)، موسوعة التراث الشعبي العربي، المجلد الثالث، الفنون الشعبية، مكتبة الدراسات الشعبية، ١٤٥، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٢، ص ص ٣٥٦ وما بعدها.

؛ جيهان حسن مصطفي، مرجع سابق، ٢٠١٦، ص ص ٢٤٨ وما بعدها

١٠٢. فوزي العنتيل، مرجع سابق، يناير ٢٠٠٠، ص ص ٢٦٣ وما بعدها.

١٠٣. درويش الأسيوطي، غناء الفلاحين في صعيد مصر، مكتبة الدراسات الشعبية، ١٦٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٦، ص ص ١٣١ وما بعدها.

104. Bordwell, D. & Thompson, K., Op.cit., 1986, pp. 55ff.

; Begleiter, M., Op.cit., 2010, pp. 95ff.

105. Giannetti, L., Op.cit., 2005, pp.232ff, fig 5-15.

; Prendergast, R.M., Op.cit., 1992, pp. 223f, fig. 6.

; Eisler, H., Op.cit., n.d., pp. 65ff.

١٠٦. خيرية البشلاوى، مرجع سابق، ١٩٩٥، ص ص ٨ وما بعدها.

١٠٧. مصطفي عبد الوهاب، الناس والبحيرة يفوز بجائزة دولية، نشرة نادي سينما القاهرة، السنة الخامسة عشرة، النصف الأول، ١٩٨٢، عدد ٥، ص ٢٠.

108. Holman, T., Op.cit., 2010, pp. 15f.

١٠٩. محمد الجوهري (تحرير) موسوعة التراث الشعبي العربي، المجلد الثاني، العادات والتقاليد الشعبية، مكتبة الدراسات الشعبية، ١٤٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٢، ص ص ٧٧ وما بعدها.



١١٠. مصطفي عبد الوهاب، عن الفيلم التسجيلي القصير البئر، نشرة نادي السينما بالقاهرة، السنة الثامنة عشرة، النصف الأول، ١٩٨٥، عدد ٣، ص ص ٦-٣.

١١١. محمد شبانة، أغانٍ شعبية من بورسعيد، دراسات في الفنون الشعبية، ٧، المركز القومي للمسرح والموسيقي والفنون الشعبية، ٢٠٠٧، ص ص ١٩٩ وما بعدها.

؛ محمد الجوهري، مرجع سابق، المجلد الثالث، ٢٠١٢، ص ٤٢ وما بعدها، و٤٦٩ وما بعدها.

١١٢. عبد الحميد حواس، أوراق في الثقافة الشعبية، مكتبة الدراسات الشعبية، ١٠٢، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٥، ص ٢٢٩ وما بعدها.

١١٣. حسن سليمان، كتابات في الفن الشعبي، مكتبة الدراسات الشعبية، ٤٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نوفمبر ١٩٩٩، ص ص ٨٦ وما بعدها.

١١٤. محمد حسن غانم، أغاني الأفراح في القاهرة الكبرى، مكتبة الدراسات الشعبية، ١٠١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٥، ص ص ٢٥ وما بعدها، ٧٥، ١٣٧.

؛ فوزي العنتيل، مرجع سابق، يناير ٢٠٠٥، ص ص ٢٥٢ وما بعدها.

١١٥. فتحي الصنفاوى، أغاني الحب والزواج والأفراح، ٢ جزء، دراسات في الفنون الشعبية، ١٨، ١٩، المركز القومي للمسرح والموسيقي والفنون الشعبية، ٢٠٠٩، جزء ١، ص ص ٩٨، وما بعدها و١٠٥ وما بعدها.

١١٦. نبيلة إبراهيم، المقومات الجمالية للتعبير الشعبي، مكتبة الدراسات الشعبية، ٦، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يونيو ١٩٩٦، ص ١٦٩.

١١٧. قاسم عبده قاسم، مرجع سابق، يناير ١٩٩٧، ص ٣٨.

١١٨. على أبو شادي، نجيب محفوظ ضمير عصره- رؤية أحادية للتاريخ المعاصر، نشرة نادي السينما بالقاهرة، السنة الثالثة والعشرون – النصف الأول، ١٩٩٠، عدد ٨ ص ص ١٤-١٠.

؛ مصطفي درويش، مع نجيب محفوظ في رحلته داخل الأطياف، مجلة الهلال، مايو ١٩٨٥، ص ص ٩٠-٨٤.

١١٩. عبد الإله عبد القادر، المرأة وعالم نجيب محفوظ، كتاب دبي الثقافية، الإصدار ٩٥، أبو ظبي، نوفمبر ٢٠١٣، ص ص ٢٥ وما بعدها.

؛ إبراهيم عبد العزيز، أنا نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، ٢٠١٢، ص ١٢٣، ١٣٩ وما بعدها.

؛ هاشم النحاس، نجيب محفوظ في السينما المصرية، المركز القومي للسينما، وزارة الثقافة، مارس ١٩٨٩، ص ٢٠.

120. Rabiger, M., Op.Cit., 1987, pp. 227ff.

121. De Valk, M. & Arnold, S., Op.cit., 2013, pp. 234ff.



١٢٢. محمد جبريل، البطل في الوجدان الشعبي، مكتبة الدراسات الشعبية، ٥٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ٢٠٠٠، ص ص ٢٥٢ وما بعدها.

؛ إبراهيم حلمي وآخرون، الموالد الشعبية، دراسات في الفنون الشعبية، ١٢، المركز القومي للمسرح والموسيقي والفنون الشعبية، ٢٠٠٧، ص ص ٢٢ وما بعدها.

١٢٣. علماء الحملة الفرنسية، موسوعة وصف مصر، جزء ٨، ترجمة زهير الشايب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٢، ص ص ١٧٧ وما بعدها، و١٨٥ وما بعدها.

١٢٤. محمد شبانة، مرجع سابق، ٢٠٠٧، ص ١٨١.

١٢٥. محمد الجوهري، مرجع سابق، المجلد الثاني، ٢٠١٢، ص ص ٥١٥ وما بعدها.

126. Pramaggiore, M. & Wallis, T., Op.cit, 2008, pp. 269f.

؛ علماء الحملة الفرنسية، مرجع سابق، جزء ٨، ٢٠٠٢، ص ص ١٧١ وما بعدها.

127. Monaco, J., Op.cit., 2009, pp. 63ff.

128. Holman, J., Op.cit., 2010, pp. 30f, 57 ff.

١٢٩. ماهر عبد المحسن، جماليات الصورة في السيميوطيقا والفينومينولوجيا، سلسلة الفلسفة، ١٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٥، ص ص ١٣٧ وما بعدها، ٤١٢.



هاشم النحاس .. عمق الرؤيا، وسحر الرؤية

سيد سعيد

مخرج وباحث سينمائي

سفر النشأة والتكوين
ما إن تراه حتى تبتهج لمرآه

وهو ما تكشف عنه سيرته الذاتية، وأكد عليها كل من عرفوه، أو احتكوا به، وهو ما يمكن ملامسته ممن اقتربوا منه أو رافقوه رحلته، وحتى هؤلاء الذين صارعوه أو احتلفوا معه.

أعني هنا بمكونات شخصيته، والتي لا شك أنها تكونت وتشكلت وتطورت عبر مسيرة حياته الغنية، والعوامل التي أسهمت بشكل أو بآخر في النهاية من تحديد ملامح شخصيته المبدعة، والتي لعبت دورًا في تنمية مداركه ووعيه لتصب في تجربته في مجال الإبداع السينمائي، تحديدًا في مجال السينما التسجيلية.

وبإيجاز، وبدون الدخول في تفاصيل كثيرة، قد تحتاج إلى كتاب بأكمله يكتبه هاشم النحاس بنفسه، يمكننا تقسيم هذه العوامل إلى مجموعتين أساسيتين.

١- مجموعة العوامل الذاتيــة.

٢- مجموعة العوامل الموضوعية.

وإذا كنا قد قسمنا عوامل التكوين من حيث الطبيعة إلى مجموعتين.. إلا أنهما في الواقع متكاملتان، مُتضافرتان في انسجام وتلاحم، ومن حيث يتشكل جزء كبير من ملامح تلك الشخصية من ترابطات وتفاعلات بين ما هو ذاتي، وما هو موضوعي.

أولاً – العوامل الذاتيــة:

ورغم أن «هاشم النحاس» لم يكتب سيرته الذاتيـة بنفسه، لنعرف مؤشرات هذا الجانب من العوامل الذاتيـة، إلا أننا نستطيع أن نستشف تلك المؤثرات من خلال مواقفه، وردود أفعاله، وسلوكياته، وانطباعاته وانفعالاته التي عايشها كُل من عرفه، أو اقترب منه، وأنا واحد منهم، فقد عرفته واقتربت منه خلال رئاسته لمجلس إدارة جمعية نقاد السينما المصريين، وكنت نائبًا له، وأستطيع أن أضم مُلاحظاتي إلى مُلاحظات العـديد ممن احتكوا به. وأستطيع أن أوجز هذه الملاحظات فيما يلي:



– هاشم النحاس شخصية تتمتع بذكاء واضح وسُرعة بديهة حاضرة، وهو شخص هادئ الطبع بشكل عام، ويستطيع أن يسيطر على انفعالاته إلا فيما ندر، إنساني النزعة حتى ليبدو عاطفيًّا، ورغم أنه يبدو كشخصية منفتحة واجتماعية لها القدرة على المشاركة، إلا أنه يبدو أحيانًا كشخص لديه ميل إلى العزلة، يمتلك ثقة شديدة بالنفس، ويعرف هدفه جيدًا، ومع ذلك يتمتع بقدرة فائقة للمرونة، وهو قليل الكلام، ولكن ما يقوله يكون أكثر بكثير مما لديه. هو من الأشخاص الذين تشعر بألفة تجاههم لأول وهلة، وهو ينصت إليك بقدر ما تحب، يميل إلى أن يتخذ قراراته بهدوء وروية، وبلا صخب، فهو شخصية متأملة، وصادقة مع نفسه ومع الآخرين، لا يميل إلى التحزب أو التعصب، ولم يعرفه أحد عضوًا في شلة، يوازن ما بين المرونة والثبات حيال إدراكه لحدوده الذاتية رغم نزوعه للتفرد، ولا يبدو ذلك مقصودًا بحد ذاته بقدر ما هو أحد مظاهر شخصيته.

ثانيًا – العوامل الموضوعية:

وهى السمات الشخصية وثيقة الصلة بالظروف الخارجية والتي عبرت بها الشخصية خلال تجربتها الحياتية، والتي تفاعلت معها وشكلت مرجعية لفهم بعض جوانبها سواء عن وعي أو بلا وعي.. وهذه السمات لا تتطور من تلقاء نفسها، وإنما تتغير وتتطور من خلال الظروف المناسبة.

وما يهمنا هنا هو رصد تلك المؤثرات والتي تداخلت مع العوامل الذاتية لترسم سمات شخصية هاشم الإبداعية.

١ - الطفولة والنشأة المبكرة:

لا شك أن طفولة هاشم النحاس والتي عاشها في مسقط رأسه «حي الجمالية» صُرة القاهرة القديمة.. قد أثرت في بعض جوانب شخصيته خاصة في ذلك الحي العريق الذي تراكمت فيه عصور تاريخية مختلفة، وتراصفت فيه مظاهر متنوعة لتلك العصور، مساجد، ومقاهي، وتكايا، وحانات وأسواق، وورش، وحواري، وأزقة، وما تحتويه من تفاصيل لواقع مُعاش وطقوس حياة يومية، وما يرتبط بها من قيم ومعايير سلوكية وأخلاقية وظواهر سوسيولوجية.. وحيث يتجاور الحس الروحاني؛ مستثيرًا عبق ذاكرة شعبية وذائقية تراثية، هذا النبع الذي نهل منه نجيب محفوظ أكثر أعماله، لا يملك أن يفلت منه إنسان حساس مثل هاشم النحاس، مهما تبدلت أساليب حياته، أو موقع سكنه، وربما كان هذا ما يفسر اهتمام هاشم النحاس بأعمال نجيب محفوظ الأدبية واقتباساتها على الشاشة – نجيب محفوظ على الشاشة –.



وربما كانت هذه الخبرة الحية التي عاشت في وجدان هاشم الطفل يمكن أن تفسر اهتمامه بالبيئة الشعبية بشكل عام، وبالإنسان المصري البسيط وانحيازه له – كما تمتد بجذورها إلى مشاعره الوطنية، واهتمامه بالهوية.

٢- عمله المبكر في التدريس:

فقد عمل هاشم النحاس في باكورة حياته مُدرسًا بالمدارس الإعدادية، وقد همس لي ذات مرة أنه لا يزال يعشق التدريس – وحتى الآن، وما من فرصة أتيحت له ليكون مُعلمًا إلا واستغلها لينقل بعض ما تعلمه وما اكتسبه من خيرة إلى من يحتاجون إلى العلم، وهكذا عمل في فترات لاحقة في تدريس السينما ونظريتها بأكاديمية الفنون في بغداد. وفي كلية الإعلام بجامعة ٦ أكتوبر، وبالجامعة الأمريكية بالقاهرة. هنا لا بد من الإشارة إلى العلاقة بين المعلم والفنان - رغم اختلاف الرسالة وآلياتها - فهما يشتركان في مُهمة أساسية، هي تصدير رسالة إلى مُتلقي من مختلف المستويات العقلية والذهنية والاجتماعية وهو أمر يتطلب مهارات وقدرات على التواصل والتوصيل وابتكار آليات للإقناع، وما يرتبط بها من أساليب أداء متنوعة بما هي خطاب / بيان يتطلب أن يقوم المعلم / الفنان نفسه كموضوع للتلقي والتنفيذ في آن، فإذا كان على المعلم أن يجيب على كل الأسئلة التي يوجهها إليه من يتلقون عنه العلم، فعليه أن يكون مستعدًا، وهو يخمن تلك الأسئلة التي يتوقعها بأن يوجهها إلى نفسه قبل أن يجيب هو بنفسه عليها.

وإذا كان المعلم يتعامل مُباشرة مع متلقٍ أمامه، وهو يعرفه، فإن على الفنان أن يتصور كل الأسئلة التي سوف يوجهها إليه متلقٍ غير مرئي، ولا يعرفه مباشرة، والإجابة على مثل هذه الأسئلة ستكون هي أساس التواصل الناجح بين الفنان وجمهوره.

هنا لا بد من الإشارة إلى ثلاث حلقات للتواصل:

- تواصل الفنان مع عمله الإبداعي، ليحقق دوافعه الإبداعية.
- تواصل الفنان مع جمهوره من خلال عمله الإبداعي.
- تواصل الفنان مع غيره من المبدعين، أي مع الإبداعات الأخرى في عصره، سواء في بلده أو على مستوى العالم ليستطيع أن يحدد موقعه، وموقفه من هذه الإبداعات اتفاقًا، أو اختلافًا، أو حوارًا وتفاعلاً.



٣- دراسته الجامعية:

فقد أتم هاشم دراسته الجامعية، في كلية الآداب بجامعة عين شمس قسم العلوم الاجتماعية والنفسية والفلسفية. ومن المعروف أن هذا النوع من الدراسة والذي يُعتبر أحد فروع العلوم الإنسانية، والتي تضم أيضًا، علم النفس والتاريخ، والأنثربولوجيا الاجتماعية، وعلم الجمال، وغيرها وما تتضمنه من منظومات قيم، وقواعد اجتماعية، وعقلية مرتبطة بالبيئة والظروف العامة، وهى أيضًا تشكل جزءًا من الثقافة الإنسانية المرتبطة بعناصر معرفية وعلمية ومجتمعية وحضارية.

سنلحظ تأثير هذا النوع من الدراسة على ثقافة هاشم النحاس، وتوجهاته من ناحية، ومن ناحية أخرى. قدرته على ما عُرف عنه من إمكانيات البحث العلمي والأكاديمي، وبالذات قدرته على النظرية والبحثية في مجال السينما باعتبارها مرجعي إنساني / اجتماعي / جمالي / اقتصادي، ومن المعروف أن هاشم النحاس قد شارك في العديد من أبحاث مركز الدراسات الاجتماعية والجنائية، هذه القدرة البحثية والمعرفية والثقافية التي تجلت في تنظيمه لمجموعة من حلقات البحث العلمي الناجحة، ومن أهمها الإنسان المصري على الشاشة، والهوية القومية في السينما العربية، كما تشير هنا – أيضًا – إلى مجموعة الكتب الهامة التي قام بتأليفها، ومجموعها أربعة عشر كتابًا كان آخرها كتابه عن عاطف الطيب كرائد للسينما الواقعية المصرية المباشرة عام ٢٠١٦.

كما لا يفوتنا – هنا – أن نشير إلى مجموعة هامة من أمهات الكتب الأخيرتين التي تتعلق بفنون السينما، والتي رشحها للترجمة خلال الفترة التي كان مسئولاً فيها عن سلسلة الكتاب السينمائي ضمن مشروع الألف كتاب، هذه الكتب التي أصبحت مرجعًا هامًا لكثير من دارسي السينما ونقادها، هذا إضافة إلى الكتب الأجنبية التي ترجمها هو شخصيًّا إلى اللغة العربية مثل كتاب التكوين في الصورة السينمائية، وكتاب كيف تعمل المؤثرات السينمائية، كذلك موسوعة تاريخ السينما بالاشتراك مع آخرين.

رئاسة المركز القومي للسينما:

وهو مؤشر هام للتعرف على وجه من وجوه شخصية هاشم النحاس، التي أثبتت خلالها، قدراته التنظيمية والإدارية العالية.. وتمتعه بموهبة قيادة مجموعات من العاملين، في فروع السينما المختلفة. والتي لمسها الجميع.



كان شـديد الحرص على أن تسود روح الألفة والصداقـة بين كل من يعملون معه، مع حرصه - أيضًا - على المستوى الفني والتقني والإبداعي لكل الأعمال السينمائية التي يتم إنتاجها تحت إشرافه، وكان يطمح في تنشئة جيل متميز من السينمائيين التسجيليين، ويتعامل مع صغار المخرجين بحساسية، يقدم لهم العون، ولا يبخل بخبرته عليهم، ولم يشعرهم يومًا بأستاذيته، وكان حريصًا على متابعة أعمالهم في كل مراحل التنفيـذ. كان دائم الحوار معهم وكان يحفزهم على أن يهتموا بملامح الهوية أو الشخصية المصرية في إبداعاتهم، كان شديد التنظيم، قادرًا على الحسم فيما يقتنع به من قرارات، وكان يعرف هدفه تمامًا، ويعي مهمته، ويتحمل مسئوليتها تمامًا... وكان محبوبًا من أغلب الناس، وحتى الذين اختلفوا معه. لم يختلفوا حول احترامهم وتقديرهم لإمكانياته، ولشخصه..

أعمال هاشم النحاس السينمائية: بين الرؤيا والرؤيــة:

علينا في البدايـة أن نفرّق منهجيًّا بين مفهوم الرؤيـا ومفهوم الرؤيـة ليكون خطابنا واضحًا.

الرؤيـا: أمر يتعلق بالتصورات، وبالوعي، وتمثل نوعًا من الاستبصار الذاتي لمجال أو مجالات محددة من الخبرة الإنسانية أو النشاط الإنساني، وهى تعتمد في الأساس على عقل شامل وتفكير حساس، وعن إجابات لتساؤلات إنسانية قد تشترك في جذورها مع الفلسفة.

الرؤيا: ترى الأمور بعيون جديدة، وقد ترتبط بأفعال التخيل أو الاستبطان الذاتي، ولا تخلو من استرسالات تأملية.. ويعتبر الفنان رائيًا طالما هو يقفز خارج المفهومات السائدة، وقد تستعمل الرؤى بمعنى متوسع بشكل يجعلها مرادفة لفعل الإبداع ذاته.

ومهما يكن من أمر، فإن ما تسميه رؤيـا في الفن لا يعني بحال من الأحوال بناءً فكريا متكاملاً بالضرورة كما في الفلسفة، بل هو حالة تأملية وشعورية متقلبًا إلى عالم من التصورات نقتنع بصحته، ونستند إليه كمرجع لأعمالنا. وما يجعل الفن رؤيـا – في الأساس – هو التأمل التخيلي، وقد تتطلب نوعًا من المجاهـدة والاجتهاد.

أمّا الرؤيـة: فهي فعل من أفعال الحس البصري إزاء الواقع المرئي والمحسوس بصريًّا، فالإنسان يعيش في العالم(وسط بيئة) وهو يستقبل هذا العالم، ويدركه من خلال الحواس، والحواس هي الصلة المباشرة بين العالم والوعي، وأبسط أنواع الاستجابات للبيئة الخارجية تتمثل في أعضاء



الحواس. فأعضاء الحواس هي البوابات المفتوحة على العالم، وهى لا تعمل في تضافر وتوازن تام مع بعضهما البعض فحسب، ولكنها - أيضًا - وسائل للتحكم فيه، فعندما نثبت أعيننا على شيء فإننا نضع الخطوط الأولى تجاه معرفته، وتتقدم هذه الحواس حاسة البصر، فإدراك الإنسان الأول للوجود هو إدراك فطري، وما يهمنا هنا، هو علاقة الرؤيا.. الفنية، بالإبداع والرؤيا هنا تقوم بدور النظرية قبل الممارسة الإبداعية، حتى لو كانت هذه الرؤيا بسيطة أو بدائية، أو في مستواها الأدنى من التصورات والتي توجه الفنان بوعي أو بلا وعي خلال عمله الفني.

وبشكل عام، وحتي بعيدًا عن الفن، فإن الناس يتعاملون في الحياة والواقع مع ما يرونه من صور من خلال تصورات، فلا توجد صور بدون تصور، والذي يصبح من مكونات الصورة.

وهكذا يمكن القول أن العمل الفني، يتضمن رؤيا، ولكن هذه الرؤيا لا تكفي لإنجاز عمل فني، بل لابد من تحققها خلال مادة وسيطة، وبالنسبة لموضوعنا هنا فإن المادة الوسيطة هي السينما، وهى التي تنقل الرؤيا أو الفكرة أو الموضوع إلى المتلقي.

والسؤال الآن.. كيف نستطيع أن نتعرف على الرؤيا عند هاشم النحاس وآليات تحققها في الوسط السينمائي عامة.. وتحديدًا في الفيلم التسجيلي.

أولاً - الرؤيا:

سأبدأ مما أسميه شخصيًّا.. بـ « المنصة الدافعية للإبداع »، وهو مصطلح نحسه بأنفسنا، وهذه المنصة هي المنوطة بإطلاق الموتيفات والتيمات والموضوعات التي تجيب على الأسئلة التي تطرحها الذات المبدعة على نفسها وعلى العالم وعلى الإبداع ذاته، كما تتمثل في الأفكار، والاهتمامات، والانحيازات والمواقف والتصورات، كما تضم كل ما هو منقوش في الذاكرة، أو محجوب عنها وبشكل قوة ضاغطة وملحة على الفنان، بحيث تتسرب إلى أعماله الإبداعية والتي تأتي مشحونة بها، وتحتل الموقع المركزي لانشغالاته. هذه الدافعية الإبداعية هي التي تكيف وتسخر كل إمكانيات الفنان وقدراته طوال رحلته الإبداعية، ويظل مدفوعًا ومنجذبًا إليها. قد تتنوع أشكال التعبير عنها، وقد يختفي بعضها، أو يستجد بعضها، ولكن الأساس والجذر الرؤيوية لها يظل يداعب خيال الفنان.

وسوف نحاول - هنا - أن نستكشف بعض إطلاقات هذه المنصة من خلال أعمال هاشم النحاس الإبداعية.



إن من يتابع أعمال هاشم النحاس السينمائية في مجال الفيلم الوثائقي سوف يكتشف بسهولة ثلاث محاور تدور حولها هذه الأفلام. وأحيانًا تتشابك وتتفاعل وتشكل كلية رؤيته.

١- البيئة والإنسان المصري.

٢- الهوية الوطنيـة.

٣- السينما بما هي سينما.

أولاً - البيئة والإنسان المصري:

البيئة مرتبطة في معناها الأوسع بالفضاء، ولمفهوم الفضاء أهمية خاصة في الدراسات العلمية، وبالذات عند الأنثروبولوجيين؛ لأنه يتجاوز مفهوم المكان، فالفضاء يحتوي المكان، وكل ما يتصل به من مظاهـر طبيعية، وأحوال ووقائع وثقافة بالمعني العام للثقافة بمعنى رؤى العالم عند مجموعة معينة من البشر، ويتكيفون مع تلك البيئة، لذلك على من يتعامل مع الفضاء خاصة في الأعمال الإبداعيـة عليه أن ينظر إليه في شموليته، كوحدة مندمجة، خاصة عندما يكون الفضاء تشكيلاً من عوالم مرتبطة ببعضها.

الملاحظ هنا، في أفلام هاشم النحاس هو تعاملها مع البيئة / الفضاءات المفتوحة (النيل أرزاق – الناس والبحيرة – البئر – شو أبو أحمد – الخيامية – في رحاب الحسن – توشكى – سيوه – ناس ٢٦ يوليو – وهو يتعامل مع هذه البيئات برؤيـة شاملة.

اهتمام هاشم النحاس بالبيئة – هو في الأساس اهتمام بالإنسان الذي يسكن فيها، وهو يتفاعل معها، يصارعها وتصارعه.. يتكيف معها ويكيفها؛ لتلائم متطلباته الحياتية.. هاشم النحاس يطارد كل واقع حي وديناميكي، ويحاول أن يستجلب من شحنات عاطفية عميقة من خلال اهتمامه بمظاهر الحياة اليومية، وما تتضمنه من مواقف وسلوكيات وأحوال، ويحاول أن يطلعنا على كل ما تلتقطه كاميرته من مواقف موحية، وذات دلالات ومن خلال الأشياء المحسوسة والملموسة دون تعسف أو افتعال أو ألاعيب حرفية، فالصور والأصوات لم تصنع لخدمة فكرة مسبقة، ولكنها مقاطع مأخوذة من لحم الواقع الحي.

سنلاحظ - هنا - أن هاشم النحاس يهتم بالبيئات البعيدة عن المراكز الحضاريـة، وهو يبحث عن المناطق الموحشة والمهمشة والتي لا يجد من يعيشون فيها أي معونة سوى من أجسادهم ومن أذرعتهم وعرقهم وعقولهم، وإرادتهم في الحياة، وحيث تبدو الحياة نفسها صعبة وخشنة، ومع ذلك فالحياة نلمسها عبر كاميرا هاشم النحاس تضئ بمشاعر إنسانية رقيقة، وأهازيج ذات



طابع بيئي صرف.. كما تعكس قسوة الحياة وكافة مظاهرها بدرجاتها المتباينة، وحيث تتبدى أمام العين قوة الحياة رغم تقشفها.. البئر – شو أبو أحمد – الناس والبحيرة وإذا كان الأنثربولوجيون يهتمون بمثل تلك البيئات باعتبارها مجالاً لدراسات الثقافات المختلفة والغريبة، فإن هاشم النحاس يتعامل معها من خلال انحيازاته لصناع الحياة في تلك البيئات القاحلة والمحرومة من أي اهتمام من سلطات المراكز الحضرية، وتعاني من حالة إقصاء مديني، وكأنها خارج التاريخ والجغرافيا معًا.

أفلام هاشم النحاس لا تتعامل مع إبداعات البيئة باعتبارها فلكلورًا، بل باعتبارها جزءًا عضويًّا من ممارسات الحياة اليومية، والمتجلية في بعض أنماط التعبير الفني، كالغناء والرقص العدوي على النسيج أو العناصر الزخرفية التي تزين فضاء الخيمة الداخلي، أو زخارف السجاد اليدوي – البئر – أو الأغاني – البدوية – البئر – والمرتبطة بالمخبال الشعبي الصحراوي، ومرتبطة بالفضاء الذي يعيش فيه إنسان البيئة، والتي تتغير بالبساطة، وهاشم النحاس لا يبالغ في الاحتفاء بهذه الإبداعات بأكثر مما يتطلبه مغزاها في ارتباطها بالبيئة ووظيفتها الاجتماعية أو الجمالية.

هنا نستطيع أن نستشف كيف استفاد هاشم النحاس من دراسته لعلم الاجتماع والعلوم الإنسانية في الجامعة، لكي يكون أكثر دراية وتفهمًا لمجمل العلاقات الاجتماعية، والأنماط السلوكية في المجتمعات التي تضمها تلك البيئات وأشكال التفاعل بين الإنسان والبيئة، وكذلك التعرف الواعي على القيم السائدة في البيئات المختلفة، ومستوى علاقتهم بالمكان من حيث الانتماء وطريقة نظرتهم إلى كل ما هو خارج المكان.

ثانيًا – التأكيد على الهوية:

تعكس أفلام هاشم النحاس اهتمام المخرج بموضوع الهوية وبشكل غير مباشر بالغوص في أعماق وأغوار البيئات المتنوعة في مناطق مختلفة من مصر، والتعامل المباشر مع الجماعات الإنسانية خلال تفاعلها مع البيئة، وهذا التفاعل هو جزء أساسي من مكونات الهوية، وهو يوفر لنا بذلك فرصة الاطلاع على العناصر المشتركة التي تمثل تلك الهوية في البيئات المتنوعة من زاوية الوحدة والتنوع، ونقطة الانطلاق في هذا كله تبدأ من الشخص أو الشخوص الفاعلة والمتفاعلة مع عالمها، وما يرتبط بها من ظواهر، وأفعال وعلاقات وتصورات توجه أفعاله وتصرفاته وباعتباره جزءًا من الطبيعة التي يتعامل معها، وهو أثناء تكيفه وتفاعله ينظر إلى نفسه باعتباره كائنًا متميزًا وقائمًا بذاته ومختلفًا عمّا حوله من الكائنات غير البشرية (حيوانات ونباتات وظواهر مادية وطبيعية).



هذا الاهتمام الواضح عند هاشم النحاس بموضوع الهوية، والتي تمثل له هاجسًا، وأحد منطلقات المنصة الدافعية لإبداعاته.. والتي كشفت عن هذا الاهتمام عندما نظم أهم حلقات البحث في رأيي، وهو بعنوان الهوية القومية في السينما العربية، وحلقة بحث أخرى لا تقل أهمية بعنوان الإنسان المصري على الشاشة.

ورغم وجود التباسات شائعة حول مفهوم الهوية، فالبعض يعتقد أن الهوية هي تلك الثوابت والتي تبدو كأنها قد وضعت في الماضي ولمرة واحدة إلى الأبد، كما أن هناك خلطًا واضحًا بين مفهوم الهوية ومفهوم التراث والذي يصبح هو الهوية ، بينما نرى نحن أن الهوية ليست إرثًا جاهزًا، بل هي فعل دائم، وتكون هي عملية التكيف المستمرة والإيجابية لمجموعة بشرية معينة، وهى بهذا المعنى تكون فعلاً ابتكاريًّا قابلاً للتشكيل وإعادة التشكيل وتتحرك في جدلية التكوين، وإعادة التكوين، وليست معطى ثابتًا وجامدًا، وهذا المفهوم هو ما استنتجناه من أعمال هاشم النحاس، خاصة تلك المرتبطة بالإنسان والبيئة، فالإنسان في هذه البيئة هو شخصية ابتكارية قادرة على التكيف مع الواقع البيئي وفي حالة مستمرة من الحركة الديناميكية داخل تلك البيئة.. هو خلال أفعاله داخل هذه البيئة يكون عالمه الداخلي من عواطف ونزعات وتصورات وعلاقات وقيم وأحكام، فبعيدًا عن النمط الاجتماعي الحضري للمجتمع المصري، تعرض هاشم لنمطين رئيسيين من أنماط المجتمع المصري، هما النمط الريفي، والنمط الصحراوي أو البدوي، وإن كان المجتمع الريفي لا يمثل حالة إنزالية كما في فيلم توشكى على سبيل المثال، فإنه قد عرض علينا مجتمعات محلية تقوم على الصبر، ومجتمعات صحراوية وشبه صحراوية منعزلة نسبيًّا، ومن خلال مشاهد عينية ملموسة ومحسوسة للإنسان في هذه البيئات خلال سعيه الدائم لمواصلة الحياة داخل بيئة خشنة، وتبدو أحيانًا معادية..

ورغم أهمية هذا الجانب في التعرف على بعض ملامح الهوية في تلك المجتمعات المنعزلة وشبه المنعزلة.. إلا أن الجانب الأكثر أهمية هنا.. هو أشكال التعبير عن هذه الهوية سينمائيًّا.. وسوف نؤجل الحديث عن هذا الجانب مؤقتًا لحين الحديث.. عن الرؤية.. إذ علينا أن نتحدث أولاً عن الرؤيا للسينما عامة والسينما التسجيلية تخصيصًا عند هاشم النحاس.

ثالثًا - الرؤيا السينمائية في أفلام هاشم النحاس:

يبدو واضحًا أن الرؤيا السينمائية عند هاشم النحاس تعتمد على فهم شامل للسينما، فقد استوعب هاشم من خلال ثقافته السينمائية والأدبيات السينمائية، خاصة تلك التي تؤسس



لنظريات جمالية متنوعة للسينما.. مثل نظرية إيزنشين وباران.. وإرنهم، وبيلا بلاش، وجان ميتري، وغيرهم. ومعظم هذه النظريات تدور حول علاقة السينما بالواقع، وبالطريقة التي يجب أن تتعامل بها السينما مع هذا الواقع.

ولكن ليس هذا هو الشيء الوحيد الذي يمكن استنتاجه من الخصائص الأسلوبية والجمالية في أفلام هاشم النحاس، بل يمكن استنتاج حقيقة أن هاشم قد استوعب مجمل الإشكاليات المرتبطة بالتناقضات القائمة بين هذه النظريات، إضافة إلى استيعابه للخصائص الذاتية لهذا الفن.. بما يميزه عن الفنون الأخرى، وتمكنه الحرفي من تحقيق هذه الخصائص على الشاشة، وقد ساعده على هذا التمكن ممارسته لبعض فنون السينما مثل التصوير والمونتاج، وكتابة السيناريو.

وهكذا كان على هاشم النحاس، والذي يؤرقه هاجس الهوية، أن يؤسس لنفسه رؤيا ذاتية تحاول أن تترجم ولو نسبيًّا هذا الهاجس.. على الشاشة.

بدا لي واضحًا من خلال متابعتي لأفلام هاشم النحاس استيعابه للطبيعة الحسية للسينما باعتبارها وسيطًا بصريًّا – سمعيًّا، ومن حيث إمكانياتها للجمع بين التشخيص والتجربة.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، اهتمامه بالطبيعة الاجتماعية الغالبة في المشاهدة.. (التلقي والاستجابة) فالتواصل الفيلمي يتمثل تقليديًّا في مشاهدة جماعية للعرض، السينمائي، والسينما – هنا – أداة للاتصال والتواصل الجماهيري والجمع.

ومن ناحية ثالثة قدرة السينما الهائلة على المزامنة مع الأحداث والقدرة على التسجيل والتوثيق والإقناع بحيث تطل الرسالة المتضمنة في الفيلم قابلة للاستدعاء في أي وقت، وهذا ما يفسر استمرار أفلام هاشم النحاس في الذاكرة حتى الآن.

هاشم النحاس السينمائي يدرك الفرق بين الواقع وبين ظهور هذا الواقع على الشاشة.. وبين الوثيقة، وأفلمتها، أي خضوعها النسبي لمتطلبات الوسيط، وهو ما يجعل من الفيلم الوثائقي فنًا، أي لا يتوقف عند تسجيل وتوثيق الواقع فقط، بل أن يتجاوزه إلى ما وراء هذا الواقع، وبمعنى آخر.. هو ينقل إلينا.. من خلال ما هو مرئي.. ما هو ليس بمرئي.. وبمعنى أدق الجوهر الكامن في هذا الواقع، وهذا ما يميز أفلام هاشم النحاس عن غيره من المبدعين الوثائقيين.

هاشم النحاس يحول العالم الذي يصوره، والذي يتسم بقدر من الوضوح والبساطة البديهية إلى عالم يحتاج إلى إعادة تأمل، وبما يعطيه من اهتمام للخطاب البصري يوازي اهتمامه بموضوع



الفيلم، فالسينما عنده ليست مجرد حامل لموضوع أو رسالة، ولكنها تمثل - أيضًا - ضرورة في ذاتها ولذاتها، فالسينما تنقل الرسالة بطريقة خاصة بها تختلف عن غيرها من الوسائط الأخرى، ودون أن تفقد الرسالة أو مضمونها قيمتها كرسالة لها مصداقيتها، فثمة توازن دقيق في أفلام هاشم النحاس بين ما هو سينمائي وما هو واقعي.

ولكن كيف تعكس السينما طابع الهوية الذاتيـة؟!

ربما يتجلى علينا، ومنذ البداية بتشخيص الظاهرة السينمائية ذاتها، وفي دراسة سابقة لنا، أكدنا أن هذه الظاهرة لا تخلو بحد ذاتها من إشكالية عميقة، فالمدرسة الوضعية في علم الجمال. وفي النقد العلمي (الجمالي، تحصر الظاهرة الجمالية إلى حد كبير في الأداة الفنية وسماتها وخصائصها الموضوعية المنفصلة عن الذات الإنسانية، والتي تعطي لهذه الأداة طاقتها الجمالية.. والسينما من منظور هذه المدرسـة هي - أيضًا - الأداة التي تميز فن السينما، وهى في الأساس منتج تكنولوجي يُقصد به إنتاج صور عن العالم الطبيعي والإنساني، وهى بهذا المعنى مستقلة عن كل ثقافة أو نظام ثقافي، أي أنها عالمية، ودور الذات التي تقف وراء الكاميرا هو إتقان التعامل مع الطاقات أو الخصائص المميزة موضوعيًّا لهذه الأداة.

هناك بالفعل شيء من الحقيقة في هذه النظرة المجازية للسينما، والتي تفسر الأشياء في ذاتها من حيث هي موضوعات – تحكمها قوانين تنبع من داخلها، ومن المهم للغاية أن يدرك الإنسان الخصائص الموضوعية المستقلة نسبيًّا عنه، ولكن هذه النظرة تفصل الأداة عن الغرض الأساسي الذي ابتكرت من أجله هذه الأداة، وهذا الغرض ليس مستقلاً إطلاقًا عن الإنسان، ويمكن استخدامها لأغراض شتى، فحتى التسجيل بمعني إنتاج صور هو غرض إنساني مركب ويستحيل أن ينفصل عن الذات الإنسانية، وهذه الذات التي لا تكف عن البحث المتواصل عن إنتاج إبداعي يستخدم الصور بكل طاقتها المحتملة، ينتمي إلى نظام ثقافي معين، قد يحمل في داخله بعضًا من المؤثرات العالمية، وفي نفس الوقت فإن نشاط المتلقي خلال المشاهدة يحمل في ارتباطه بنظام ثقافي معين.. أي هوية قد تحمل في بعض مكوناتها نتائج تفاعل مع ثقافة عالمية إنسانية.

هكذا يمكن أن ننظر إلى موضوع الهويـة السينمائية في أفلام هاشم النحاس، والتي يمكن أن تقرأها من داخل أفلامه عندما تتحدث عن الملامح الأسلوبية المميزة لأفلام هذا المبدع.



الملامح الجماليـة والأسلوبية لأفلام هاشم النحاس:

وأعني بالملامح الجمالية.. هي تلك التي تجسد رؤيا هاشم النحاس ومنظوره للفن عمومًا وللسينما خصوصًا، وقد أشرنا إلى بعض ملامح هذه الرؤيا الجمالية للسينما.. من منظور هذا المبدع، وسوف نكمل ما ينقصنا خلال حديثنا عن أفلامه ومن خلال الملامح الأسلوبية المرتبطة بهذه الرؤيا، ونعني بالملامح الأسلوبية هنا تلك النزعة التي تميز فنانًا ما عن غيره، أو بتعبير آخر، وجود مكونات تشترك أو تتضافر داخل مجمل أعماله، بما يجعلها تمثل نسقًا منفردًا ولو بشكل نسبي، والتي يمكن تحديدها من خلال تكرارها في أبنية داخلية، بحيث تترك بصماتها على إبداعات الفنان المتنوعة، وتصبح سمات عامة تشير إلى الفنان نفسه.. أي أن الفنان هو أسلوبه.

ليس المقصود - هنا - بالطبع وجود بيئات محددة ومغلقة لها صبغة نمطية جامدة، وإنما المقصود هنا اتجاه عام وميول بعينها تتحرك داخل النصوص الفلمية بديناميكية تتشكل داخل كل نص على حدة، وفي هذا الإطار سوف نحاول أن نرصد مجموعة من السمات التي تتشابك أو تتداخل وتتفاعل في أفلام المخرج من حيث اشتغالها على توفير خصوصية لإبداعاته الفيلمية.

- عمق الرؤيـا، وسحر الرؤيـة:

أعتقد أن هذا العنوان قد يمثل مدخلاً مناسبًا للسمات الأسلوبية الأساسية التي تلخص مجمل ما يمكن أن نصل إليه من تحليل أسلوبي لأفلام هاشم النحاس، والتي يمكن أن نوجزها فيما يلي:

أولاً - البسـاطة والوضوح:

منذ اللحظة الأولى لمشاهدة فيلم من أفلام هاشم النحاس سوف تدرك على الفور تلك السمة التي تميز أفلام هاشم النحاس، وهي البساطة والوضوح، فالمشاهد يلتقط عناصر الصورة بأقل قدر من الجهد البصري والذهني، كما يلتقط الدلالة المباشرة للصورة أو ما توحي به بأقل ما تدل عليها، سواء على مستوى اللقطة الواحدة أو تتابع سلسلة من اللقطات، وقد صار الانطباع بواقعية المكان، وما يحتويه مكتسبًا تم تحقيقه بجلاء ووضوح، فنحن إزاء تشكيل بنيوي منتزع من الواقع مباشرة، وليس مفروضًا عليه من الخارج، بل تلتمس خطوطًا هيكلية سينمائية ذات قيمة مقبولة سواء على مستوى المضمون أو الشكل، وبقدر كافٍ من الوضوح، بحيث يبدو العالم بسيطًا وأليفًا، حتى لو خضع هذا العالم لشروط الوسيط السينمائي، لأن العالم المؤقلم لا يفقد صلته بالعالم الواقعي، ويرجع ذلك في رأينا إلى أن هاشم النحاس لا يميل إلى المبالغة في أسلبة الفيلم بشكل مختلف Fiction للحصول على إبهار بصري أو تشكلي، كما يفعل بعض المخرجين الذين



يسعون للحصول على صورة كارتوستالية أو وصوف بصرية خالصة تتنافى مع الشكل الحقيقي للواقع، وتبدو كأنها ملفقة ومصطبغة، وإذا كانت الصورة الأخلاقية تبدو مبررة ومقبولة في الأفلام الروائية، فإنها غير مقبولة ولا مبررة في الفيلم الوثائقي، الذي يعتمد على قوة وضوح ومصداقية الوثيقة التي لا تقبل التجريد، ولا التراكيب البنائية المعقدة التي تجهد ذهن المتلقي وتشتت تركيزه بعيدًا.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لا يلجأ هاشم إلى ترميز لقطاته إلا ما يجئ عفويًّا من داخل اللقطات ذاتها.. فكما سبق القول لا توجد صور بدون تصور.. ونحن غالبًا ما نتعامل مع تصورات ترتبط بالصورة، فصورة بيت قد تنسب إلى تصور عن الأمان والاستقرار – على سبيل المثال – فالحواس ليست آلات تصوير تطبع الشيء الخارجي على فيلم حساس فتحدث المطابقة، العالم الخارجي يتضمن رؤية إنسانية، فالحواس تحول أشياء العالم الخارجي إلى دلالات ومعاني، والمعاني ليست مدركات حسية ولكنها مرتبطة بدلالات وانفعالات وعواطف، ومن ناحية ثالثة يمكن القول بأن هاشم النحاس يتجنب الوقوع في فخ " الأولجة.. أي إقحام أفكار ومواقف ذات طابع أيديولوجي على نصوصه الفيلمية، كما فعل العديد من المخرجين المعاصرين، الذين يثقلون نصوصهم السينمائية بأفكار وأشكال ذات طابع أيديولوجي مصطنعة وزاعقة، وذات طابع إشهاري.

أفلام هاشم النحاس وإن كانت تخلو من مواقف أيديولوجية ذات طابع دعائي حاد.. إنما لا تخلو من انحيازات، فمعظمها منحاز للإنسان البسيط المكافح إلى شق طريقه في الحياة وسط بيئة شبه معادية، وظروف شديدة القسوة، وهذا الانحياز في حد ذاته يمثل موقفًا أيديولوجيا لصالح الطبقات المهمشة، لكن بدون نبرة زاعقة تستهدف التهييج والإثارة.

التوازن بين الذاتية والموضوعية في الفيلم التسجيلي:

ربما يجب علينا في البداية أن نحاول إزالة بعض الالتباسات حول المصطلح ومفهومه، والتي قد ينتج عنها بعض الارتباكات.

لقد قام بعض رواد السينما التسجيلية في مصر والعالم العربي بترجمة مصطلح Documentony Film إلى اللغة العربية بالفيلم التسجيلي، في حين أن كلمة تسجيل في اللغة العربية تعني تدوين الشيء وتأريخه، وتقترن بمصطلح السجلات، أو المحفوظات في دواوين الحكومة، والتي تعني بالوثائق الرسمية، التي يجب حفظها لإثبات وقائع محددة، بينما لجأ البعض الآخر إلى ترجمته بالمعني القاموسي، وهو الفيلم الوثائقي، وما زالت الأدبيات السينمائية تتأرجح بين المصطلحين



دون تفرقة، بينما ظل المصطلح الأجنبي Non-Fiction مرادفًا لمصطلح Decummentony، وقد شاعت مصطلحات متنوعة على نفس النوع الفيلمي مثل سينما الحقيقة، والسينما المباشرة، والسينما الحسية، والسينما العفوية.. إلخ.

وأغلب الظن أن رواد السينما التسجيلية العرب الذين نحتوا مصطلح الفيلم التسجيلي عنوا بهذه المصطلح، والتوقف عند حدود التسجيل للوقائع كما هي، بدون تلاعب، أي عند حدود التسجيل السلبي لحدث أو واقعة حقيقية تواجه الكاميرا، وذلك بالمقارنة بالفيلم التسجيلي، أو التمثيلي، والذي يعتمد على واقع مطبوع، وستكون هذه هي نقطة الاقتران الأساسية التي يمكن الرجوع إليها عند أي مقارنة بين التسجيلي والروائي.

والسؤال هو: هل تتحدد ماهية الفيلم التسجيلي بالتوقف عند حدود النسخ الآلي للواقع.

هنا يجب أن نتوقف لتحديد الفرق بين الواقع المسجل بالكاميرا، والفيلم الوثائقي.

بداية يمكن القول إن الوثيقة هي المادة الخام المصورة، والتي تشير إلى واقع أو حدث ما في زمن محدد، ومكان محدد، هذه الوثيقة مكتفية بذاتها وتتسم بالحياد والموضوعية، ولا تدل على شيء إلا على نفسها والواقع الذي استنسخته، وهى معتمدة على مصداقيتها على نسخ الواقع، رغم أنها تظل أدنى منه، ليس فقط عند نشأتها، بل على امتداد وجودها، وتزداد قيمتها فقط عند غياب الواقع أو زواله، وفي هذا الإطار لا تستطيع التغلب على وضعيتها – غير السينمائية – إلا عندما يتم تحويلها إلى فيلم سينمائي، وهو ما نسميه بالفيلم الوثائقي، فالفيلم الوثائقي هو الفيلم الذي يستخدم هذه الوثيقة أو ضمها إلى وثائق أخرى للتعبير عن موقف أو رسالة تعتمد على رؤية ذاتية لصاحب الفيلم.. والتي تكشف عن مغزى ما. هو رسالة الفيلم، فالفنان يتدخل برؤيته الذاتية بإعادة تنظيم المادة المصورة الخام وإثرائها بأسلوب فني من أجل إضافة أبعاد جديدة لها، بحيث تتحول هذه الوثائق إلى فيلم، ويتحول المشاهد من التعرف على ما يعرفه إلى ما لا يعرفه، وحيث يمده الفنان بوسائل تساعده على تعلم كيف ينظر إلى ما جرى أو ما يجرى، ودون أن يفقد احترامه للواقع المصور، والذي حاول الفنان مضاعفة تأثيره.

وهذا ما فعله المخرج هاشم النحاس في أفلامه، فالمشاهد يتوقف فجأة ليشاهد ما يعيشه أو ما يعيشه غيره بناء على دعوة من الفنان إلى التأمل، وقد تكون المساحة بين ما يعيشه المشاهد، وبين ما يعرفه، أو بين ما يراه، وما لا يعرفه أو بين ما ينغمس فيه دون أن يدركه.



هنا يقوم الفيلم بتأسيس علاقة جديدة له مع هذا الواقع، وبمدركات جديدة وأحاسيس جديدة، وتجربة جديدة تدعوه إلى الانحياز أو الرفض أو إشعال الرغبة لديه في خلق واقع جديد، والفيلم الوثائقي - هنا - أداة لمعرفة الواقع ووضعه موضع تساؤل.

في هذا الإطار يمكننا التحدث عن الفيلم الوثائقي باعتباره عملاً إبداعيًّا حقيقيًّا لا يدعى أبدًا الموضوعية، بل العكس يجد نفسه غالبًا مستثمرًا ضمنيًّا؛ إذ يقترح رؤية خاصة للمادة الوثائقية تتأتى من وسائل ومعالجات سينمائية وجمالية.

الذاتية في أفلام هاشم النحاس التسجيلية، تتأتي من الانفعال بالواقع الموضوعي، كما سوف نوضح فيما بعد، عندما تتحدث عن البعد الشعري في أفلامه، فاللقطات القريبة كما تراها في فيلم النيل أرزاق وفي فيلم البئر، والناس والبحيرة، مشحونة برؤية ذاتية، فبينما تعبر اللقطات العامة والمتوسطة عن صورة / فعل / موضوعية، نجد اللقطة القريبة تمثل صورة إحساس ذات طابع عاطفي نسبيًّا، فهي تمثل - أيضًا - صورة هوية، تعكس انفعال الوجه بمعطيات البيئة، أو بالأحرى الصراع مع البيئة، كما تعكس انفعالاً بالجسد الإنساني، المرهق، لكن القوى داخليًّا، فالذاتي مندمج مع الموضوعي، فالجسد الإنساني للرجال بانحنائه تحت ثقل المقاطف المليئة بالأحجار، فوق أكتاف الرجال، ووجوههم التي تغمرها الظلال، فتبدو أكثر حدة تعكس المعاناة الداخلية والجسدية في آن.. بقدر ما تعكس روح القوة، والصلابة التي تتميز بها الشخصية المصرية والتي عبر عنها هاشم النحاس في فيلم النيل أرزاق.

ثالثًا - التوازن بين الجمالي والواقعي "السينما والواقع":

وهي السمة الأسلوبية الثانية التي يمكن رصدها في أفلام هاشم النحاس، وقبل أي شيء علينا أن نلفت النظر عن الفرق بين الجميل Beauty والجمالي Aotheticaly - أو ما يسمى بالاستطيقا.

الجمالي أو الاستاطيقي أمر يتعلق بالمفاهيم، وخاصة مفهوم الفن، ويعرض لقضايا الإبداع، فكلمة استطيقا تشير إلى كل ما يتعلق بالفعل الإبداعي، أما الجميل، فهو أمر يتعلق بالإدراك الحي، وخاصة حاسة البصر، والجميل يتم إدراكه مباشرة فور وقوعه على حاسة البصر، فهو مدرك على الفور أمّا الجمالي، فهو يحتاج إلى تأمل وتبصر وبصيرة.. وهو كذلك يتطلب صورة في الذهن قبل أن يشرع الفنان في عمله، والذي يتجلى فيه الرؤيا الجمالية.



والجميل يرتبط بعالم الخارج، أي بالمادة المعروضة أمام حاسة البصر، وهو بشكل عام يشير إلى ما ترتاح إليه حاسة البصر.. أمّا الجمالي فلا يكون بالضرورة هو الموضوع الماثل في الطبيعة أو في الواقع، كما أنه ليس يرد شيئًا يتم إدراكه بالإدراك الحي، فالجمالي قد يستند إلى الخيالي، أو ما هو ليس واقعيًّا، وتلقي الجميل هو حالة سلبية من التلقي، أمّا الجمالي فهو حالة إيجابية بمعنى أنه يخضع لأحكام معيارية وتقويمية.

الجميل معطى في ذاته ولذاته، أمّا الجمالي فليس إدراكًا فحسب، بل هو جزء من فعل الخلق ويتجسد فيه.

لقد استطاع هاشم النحاس بحرفية عالية، وبرؤية واضحة أن يحقق نوعًا من التوازن بين متطلبات الواقع / الوثيقة، وبين متطلبات السينما من زاوية جمالياتها، وما يترتب عليها من متعة، وبذلك حقق وضوح الرسالة التي بدت شديدة الصفاء ومن خلال رؤية سينمائية دون أن يطغي طرف على الآخر.

هاشم النحاس يكشف عن جوهر الواقع الذي يفصح عن نفسه، وأن يتحين اللحظة الفريدة في سبيل تطورها، فهو يترك العالم يفصح عن نفسه، ومن خلال جماليات مستخرجة من قلب الواقع، وليست مفروضة عليه من الخارج، تحت ضغط وسائل تقنية وحرفية، وهو لا يلجأ إلى وسائل بلاغية قد تربك المشاهد، كما أنه لا يبالغ في استخدام التقنيات التي تثقل الفيلم، ولكنه لا يهمل الصورة في ذاتها كصورة ذات مكونات جمالية، ولكنها لا تتعالى على الواقع، بل تتعانق معه في وحدة متناغمة، فهي أبعد ما تكون عن الصورة الكارت بوستالية، فهي لا تخطف البصر بقدر ما توفر بتأمل جمالي، ولا تتجاوز وضعيتها كمكون في كل اتصال، وساعد المونتاج على كبح استغلالها الذاتي، عندما تدخل في تركيب جديد عضوي مشجي، وإيقاعي، وما ينتج عنه من دلالات جديدة، ولا تعد تلك المادة الجامدة المقتطعة من واقع موضوعي، كما لم تعد مجرد وصوفات بصرية صرفة.

لاحظ مشهد سطح النهر، في أول لقطات فيلم النيل أرزاق؛ حيث سيولة المياه المتحركة، والتي تعكس ظلال أوراق الشجر فوق سطح النهر في كادر مغلق، كذلك يمكننا أن نشير إلى اللقطة الأولى في فيلم الناس والبحيرة، عندما تتداخل حركة قوارب الصيد، والتي تبدو كمحركة تجريدية ذات طابع جمالي صرف، ثم تعقبها لقطة للبحيرة بمياهها الزرقاء الصافية.. وحيث نلمح في عمق الكادر مجموعة من أشرعة المراكب البيضاء.. خلال حركاتها المتعاكسة في انسيابية،



وتبدو كلوحة تشكيلية متحركة رسمتها الطبيعة نفسها والتقطتها عين السينمائي قبل أن ينقلها إلى عدسته بأقل قدر من التدخل.. إنها حساسية الفنان وذائقته الجمالية، التي تلتقط اللحظات المتمايزة، خلال متابعته للواقع، وعناصر البيئة من توافقات جمالية تشكيلية أو حركية مدعومة بدرجات من الترابط الانفعالي للانطباعات البصرية كماهية حسية ذات طابع مادي وجمالي.

هاشم النحاس يتعامل مع هذه اللحظات المتمايزة من معطيات البيئة بأستاذية عالية.

السردي في أفلام هاشم النحاس التسجيلية:

يرتبط مفهوم السردية عادة NAR وفي التداول الشائع في الأدبيات بالنصوص القصصية والحكائية، ويعني هذا، ذلك الخطاب الذي يجعل من السرد وجه من وجوه تنظيم مجموعة أحداث أو وقائع هي أساس البناء القصصي، وقد انتقل هذا التصور من الأدب والمسرح إلى السينما، وأغلب الدراسات السينمائية ذات الوجهة السردية لم تتأسس من خلال الظاهرة السينمائية، بل أتت من المحاولات السردية الأخرى التي تقوم على حكاية، فاهتمت هذه الدراسات في مجملها بأساس الحكي السينمائي وسرديته بما هو خطاب، أي الطريقة التي يتم بها حكي الحكاية، وحيث يتم تحليل العملية السردية من خلال الطريقة التي تم فيها رصد مجموعة من العلاقات التي تربط الأجزاء بعضها ببعض، وبارتباط الجزء بالكل، ومن خلال تفاعل العناصر السردية مثل الحدث، والشخصية، والزمان، والمكان، والحوار والموسيقى.. إلخ، وهكذا يكون الفيلم الروائي مائلاً للحكي.. والسرد هي طريقة الحكي، وهكذا يتم تصنيف السينما إلى سينما سردية، وسينما لا سردية وهكذا نسب الفيلم التسجيلي إلى تلك الصيغة اللا سردية. ومن منظورنا – الذي نحن نخطئ فيه أو نصيب – أنه قد آن الأوان لتغيير هذه النظرة، أي خلو الفيلم التسجيلي من السردية، والواقع أن هذا التميز لا يقوم على أسس تصنيفية دقيقة والتي تضع حدودًا على السينما التسجيلية.

ويمكننا القول – هنا – بأن كل ما يعرض في السينما هو سردي بالضرورة، فالسردية لا تتوقف على ارتباطها بتنظيم حكاية، بل تمتد إلى "كل نص سينمائي له بنية مؤسسة على أفعال إنسانية، وهذا الفعل له قدرة على التحول، ويتطلب لكي يكون له دلالة مبدأ التنظيم داخل النص ويتجلى فيه، فالفعل الإنساني يمثل أصلاً نوعيًّا من التشخيص، خلال تحققه واعتراضه من قبل قوى أو عناصر أخرى منظورة، أو غير منظورة، إنسانية كانت أو طبيعية، وعندما يتم تجسيده داخل نص إبداعي يأخذ شكلاً خاصًا من أشكال السرد طالما يتحرك، ويتطور أو ينمو نموًا مورفولوجيا، وخلال ذلك يتشكل ويعاود التشكيل على نحو ما، وطالما يستغرق ذلك زمنًا محددًا، ويصبح خطابًا يحيل إلى



عملية تسريدية، وهكذا يتحقق لبعض الأفلام التسجيلية مجالاً للسردية، مثل فيلم نافوك الشمال، وطالما كانت هناك أحداث أو وقائع في فضاء، وزمن ويستلزم التعرف على أبعادها أن تكون متسلسلة بشكل ما – ليس بالضرورة أن يكون هذا التسلسل خطيًّا – أي أنها تحتاج إلى تنظيم، فسيكون هناك لدينا نوع من الحكي، ليس بالضرورة أن تكون حكاية لها مؤلف.. أو حتى راوٍ، وإنما قد تمثل أجزاء من واقع معاش، أو حقيقيًّا، وتصبح العملية السردية لما تلتقطه الكاميرا سردًا سينمائيًّا لا يستمد فطامه من حكاية سابقة على الفيلم.. بل يتشكل خلال التصوير ثم المونتاج، وإذا كانت الأفلام الوثائقية، وغير الروائية تخضع لنفس الآليات السميولوجية فهل نقصيها من السرد.

في الفيلم التسجيلي يبدو الواقع الحي، بما يتضمنه من وقائع، وتفاصيل كأنه يحكي عن نفسه، وسيكون المخرج.. هو السارد.. أي المنظم لهذه التفاصيل وتلك الوقائع التي سوف يسردها على الشاشة، وستكون الطريقة التي ينظم فيها المخرج مع المونتير.. مقاطع وأجزاء ويمنحها رابطًا ما بمثابة وجهة نظر..

هنا نرى، ومن خلال هذه النظرة يمكننا أن نقول إن أفلام هاشم النحاس مثل غيرها من الأفلام التسجيلية الأخرى التي تنقل واقعًا وأحداثًا واقعية تتمتع بسمة السردية.. وسوف تختلف بالطبع آليات، وطرائق السرد بين مخرج ومخرج آخر.. حتى لو تناول الاثنان نفس الوقائع، أو الموضوعات، كما يختلف راويان يسردان نفس القصة، أو الحكاية..

السؤال الآن.. ما هي الملامح التي تتسم بها العملية السردية عند هاشم النحاس..

السرد عند هاشم النحاس لا يقوم على أساس منطقي وعقلاني، وعبر مبررات سببية، ولكنه ينطلق من الطريقة التي ينفعل بها المخرج بهذه الوقائع والأحداث، هنا لا نجد سردًا خطيًّا لتسلسل أحداث بشكل كرنولجي، ولا يقود التسلسل رؤية ذهنية، أو فكرية واضحة.. ولا حتى منطقًا تفسيريًّا شارحًا، ولكن لدينا تسلسل منفتح على كل الاحتمالات، ولكن تماسكها وانتظامها يأتي – حتى الشكلي – يأتي من ترابطها الانفعالي.. أي أن التنظيم السردي يتم ويؤسس على تنظيم مجموعة من الانفعالات المرتبطة بمحتوى اللقطة أو المقطع السردي، ويصبح التصاعد السردي مؤسسًا على تصاعد مجموعة من الانفعالات حتى تصل بالفيلم إلى ذروة انفعالية.

الخطاب السردي في معظم أفلام هاشم النحاس لا يتحقق عبر تصميم مسبق أو بصورة قبلية، وإنما يتم وفق محتوى اللقطات ومضمونها الانفعالي وشحنتها التعبيرية.



الفيلم يقدم لنا خطابًا عن العالم / الواقعي والمباشر، والذي يرتكز على معطيات حسية، ماثلة وكامنة في المادة الخام لهذا الواقع، ولكنها متلونة برؤيا ذاتية للمخرج، والمنبعثة من وعيه الذاتي بواقع موضوعي، وبمعنى آخر سيكون التعبير الذاتي عن المادة الموضوعية له نفس القوة التي لحضور المادة الموضوعية ذاتها، فليس الفيلم مجرد عربة تنقل مادة مسجلة إلى المتلقي، ومهما بلغت أهمية هذه المادة المنقولة، فلن تكون عملاً إبداعيًّا بذاتها إلا بعد أن تستجيب للوعي الإبداعي وخصائص الوسيط الذي تتحقق من خلاله، هنا يكمن إبداعية الفيلم التسجيلي.

المدقق في أفلام هاشم النحاس سيلاحظ أن السرد يأخذ مسارًا لولبيا وتماوجيًّا.. عادة ما يبدأ الفيلم بمجموعة من لقطات متنقلة، قد تتشكل من أربعة أو خمسة لقطات، يمثل كل منها نقاطًا ارتكازية أساسية لتشكيل مقطعًا من مجموعة لقطات تفصيلية تتناسل منها، وتتكرر هذه اللقطات، وتتداخل طوال الفيلم كنغمات ميلوديا رئيسية تدور حولها تجاوبات تتشكل من لقطات تفصيلية جديدة.. وكل مقطع يمثل كونًا مصغرًا من الكون الفيلمي، وفي كل حرف تبدو الكاميرا، وهي تلتقط تفاصيل جديدة كأنها تكشف أبعادًا جديدة للمحاور أو النقاط التأسيسية.

في فيلم النيل أرزاق يبدأ بلقطة لامرأة تقود قارب صيد في النيل، وبجوارها طفلها (هذه نقطة ارتكاز) تليها لقطة ذات طابع تجريدي لمياه النهر الذي يعكس ظلالاً لأفرع شجرة.. هذه نقطة ارتكاز ثانية، ثم لقطة لصناعة الطوب "نقطة ارتكاز ثالثة"، ثم لقطة لمركب شراعي محملة بمواد بناء حجرية مأخوذة من جبال الصعيد.

وتتكرر هذه النقاط المركزية طوال الفيلم، وفي كل مرة نفتح قوسًا يضم مجموعة من التفاصيل، وهكذا يستمر البناء السردي للفيلم عبر مجموعة من التجاوبات، والتكرارات تتردد صداها فوق صفحة مياه النهر.

وينتهي الفيلم بتكرار اللقطة الأولى، لذات المرأة، وهى تقود قارب الصيد، لكن هذه المرة تأخذ طابعًا دلاليًّا جديدًا عندما نرى الطفل يقبض بكفيه الصغيرتين على مجداف، بينما الأم تحرك المجداف الآخر، وهكذا تستمر الحياة في عالم النهر، الأبناء يرثون حياة ذويهم في تكرار يبدو كأنه قدرًا كونيًّا.

البئر – الفيلم الذي يدور في بيئة صحراوية، وفي مجتمع بدوي، وحيث العثور على الماء من جوف الصحراء يمثل الجسر بين الحياة والجدب، وحيث تفرض غريزة البقاء شروط الصراع مع البيئة؛ لتكشف ما تخبئه في جوفها من مصدر من مصادر الحياة الأساسية.. والكاميرا ترصد



ملامح هذا الصراع، والذي يكشف بدوره عن صلابة الروح الإنسانية للإنسان المصري، والذي لا يصبح فقط منتجًا للحياة، بل - أيضًا - منتجا للجمال، فالروح الابتكارية لا تتوقف عند ابتكار آليات العيش، مثل: زراعة الأرض، وتربية الأغنام والماشية، بل تتمدد لتصنع لونًا للصحراء يتحدى سيطرة اللون الأصفر، الذي قد يعني الجدب، والموت، ولا يتحدى الموت إلا إرادة الحياة والتغني بها نقوشًا، وأهازيج..

يبدأ الفيلم بمجموعة لقطات ستكون محاور أو مرتكزات تدور حولها تفاصيل:

- رجل يتوضأ من إبريق ماء.
- امرأة تحلب بقرة
- مجموعة من الماشية.
- رجل يحمل دلوين على عصا محمولة على كتفه، ومليئة بالماء.
- رجال يحفرون الأرض بمعاولهم لإنشاء بئر جديد.

هذه نقاط مركزية.. سوف تتكرر طوال الفيلم.. كل منها يفتح قوسًا ليضم مجموعة من التفاصيل، لكل منها سماتها الخاصة ونغماتها المنفردة، وتمثل تموجات تنطلق من نقطة مركزية لتنتشر في مساحة أوسع، تشبه تلك الموجات التي تتسع عندما نلقي حصاة في مياه بحيرة ساكنة، تتسع باطراد كلما ابتعدت عن نقطة المركز، حتى تتلاشي، لحظتها نلقي بحصاة جديدة ينتج عنها تموجات جديدة، وفي كل مرة يراعي طبقات جديدة من المعنى، يعبر عمّا هو كامن، مرئي ومحسوس، والذي يمثل روح الإنسان لبنية السردية، نأخذ مسارات فيلم الخيامية.

- من الرجال يقيمون سرادق من قماش الخيامية، حرفي هذه الصنعة وهو يخيط قماش الخيامية.
- التركيز على يده، وهى تعمل بمهارة على الزخارف على الورق، ثم طبعها على القماش.
- مظاهر الحياة اليومية في منطقة الخيامية.
- استعراض لنقوش وزخارف القماش الخيامية ذات الأصل الإسلامي والمهنية التي ربطت بين سكان تلك الجزيرة ووسائل تعبيرهم عن أنفسهم وصعوبات الحياة ومخاطرها من خلال أغاني وأهازيج ترتبط في معظمها بالبحيرة وبمهنة الصيد، وحياة الصيادين.



هذا الفيلم الذي يعد من أكثر أفلام هاشم النحاس تعبيرًا عن رؤاه الجمالية والشاعرية.

يبدأ الفيلم بلقطة ذات طابع حركي لمجموعة متداخلة من قوارب الصيد الصغيرة، التي تكاد تحتل مساحة الكادر المغلق، والثابت لتؤسس نوعًا من التشكيل الجمالي "البلاستيكي، الحركي"، قبل أن تتحرك الكاميرا قليلاً لتكشف في لقطة أوسع عن فضاء البحيرة الممتد عن مجموعة من المراكب الشراعية بأشرعتها البيضاء الناصعة في عمق الكادر الغارق في الزرقة الصافية لمياه البحيرة، تتقاطع في حركات ذات اتجاهات متعارضة، وأعتقد أن هاشم النحاس قد استفاد من مشهد القوارب، وهى في طريقها إلى المدرعة بونومكين في فيلم إيزنتشين الشهير، ومن المعروف أن هاشم النحاس قد سبق له أن قدم في عام ١٩٧٠ واحدة من أهم الدراسات لتحليل فيلم المدرعة بوتومكين، على الموفيولا " كادر / كادر، بعنوان "قراءة نص سينمائي – ملاحظات أولية في الجماليات والحرفية السينمائية، وعودة إلى فيلم الناس والبحيرة وبيئته السردية، فاللقطات الأولى الأربع، والتي تشكل البؤرة التي تشع منها تفاصيل الفيلم، هي:

١- التشكيل الجمالي لقوارب الصيد.

٢- عملية صيد الأسماك داخل البحيرة.

٣- صناعة القوارب الخشبية.

٤- الحياة الاجتماعية والمهنية لسكان البحيرة.

هذه النقاط الأربع سوف تتكرر في تجاوب نغمي داخل الفيلم.. وإذا كان الفيلم قد ابتدأ بلقطة ذات طابع تشكيلي للقوارب والمراكب الشراعية، فإنه ينتهي بلقطة مماثلة، وهو بهاتين اللقطتين قد فتح قوسًا كبيرًا يضم تفاصيل متنوعة للحياة داخل البلدة التي تحتضنها البحيرة، والتي تدور حول مهنة الصيد بكل تفاصيلها المهنية والمعيشية، وما تحتويه من مكونات بصرية تشكل أساس التجاوبات الشكلية والبنائية للنص السينمائي، أي من خلال وصوفات بصرية وصوتية، ومن خلال تجاذب محتوى اللقطات والمقاطع التي تمتد من نقاط تأسيسية لكل مقطع تشع وتتسع تدريجيًّا حتى تشمل النص الفيلمي كله.

وستكون لدينا علاقات تجاذبية بين نقطة المركز وتوابعها من دوائـر كل دائرة على حدة، وبين كل محيط ومحيط آخر يتناسل منها، في شكل تموجات أو كما يقولون في علم الصوت الذبذبة وتوابعها.



أمّا فيلم " شو أبو أحمد " فيكاد يقترب من موضوعه ومضمونه من مضمون فيلم البئر، من حيث وجود مشكلة ندرة المياه ووسائل البحث عنها من أجل توفير فرص الحياة في بيئة خالية منه، وإذا كان البحث عن الماء في فيلم البئر يتم من خلال الحصول عليه من المياه الجوفية، فإن الحصول على المياه في جزيرة وسط بحيرة من المياه المالحة لا يتم إلا عبر نقل المياه الحلوة بالمراكب الشراعية من المناطق التي تتوافر فيها تلك المياه ثم تخزينها داخل فناطيس معدة لهذا الغرض.

وإذا كان الحصول على مياه الآبار يوفر حياة مستقرة نسبيًّا إلى سكان الصحراء من البدو، فالمياه الجوفية تمد البئر باستمرار بوفر إمكانية وجوده، فاستمرار الحياة في تلك الجزر لا يوفر إمكانية تواصل الحياة إلا من خلال استمرار وتواصل تلك الرحلات اليومية للمراكب الشراعية، والتي تحمل فناطيس المياه، ونقلها إلى داخل الجزيرة في أحد مشاهد الفيلم الرئيسية نرى وصول المراكب الشراعية ورسوها على شاطئ الجزيرة؛ حيث يهرع سكان الجزيرة من رجال ونساء وأطفال لاستقبال المركب، ويتعاونون لنقل المياه بدلاء إلى الفناطيس المعدة لتخزين المياه، ونرى تفاصيل الحياة اليومية من زرع، وتربية مواشي، وإعداد الخبز، وحتى أشكال التسلية البسيطة، وينتهي الفيلم بمشهد بالغ التأثير.. عندما يتجمع السكان في نهاية يوم عمل شاق ملتفين حول جهاز تليفزيون يعمل بالبطارية ويشاهدون ونحن نشاهد معهم فقرة إعلانية تدور حول مواد استهلاكية لا تستخدمها إلا الطبقات المترفة، من ملابس وأدوات مكياج، وسيارات فارهة، وخلافه وسط صخب أنثوي يتنافي مع واقع حياة سكان تلك المناطق المهمشة التي تحصل على وسائل العيش البسيطة ومنها شربة ماء إلا بمكابدة وعناء يومي، نشاهده طوال الفيلم، ومع ذلك فالحياة مستمرة، تعلن صلابة الإنسان المصري، وقوته وقدرته على العيش حتى في أقسى الظروف وأكثرها غرابة.

هذا الشكل السرداني، والذي يتم عبر دوامات وتكرارات ناتجة عن استثارة معرفية وجمالية وانفعالية، وتبدو كأن المخرج يعاود مساءلة الواقع بأسئلة جديدة تكشف إجاباتها عن وجه جديد من وجوه الواقع، وهي بهذا التكرار ترسخ اللقطة والمشهد ثم الفيلم كله في ذهن المتلقي، وفي نفس الوقت تبدو معادلة لنظم قصيدة ذات طابع غنائي من خلال الإيقاع المتناوب والمتكرر.

يعتمد هاشم النحاس – هنا – على المكونات ذات الطبيعة التداولية والتي تستند على إدراكه لطبيعة معطيات الواقع من جهة، والمعطيات الجمالية، والانفعالية من جهة أخرى.



هذه التشابكات والعلائق التداولية لا تأتي من تصورات خارجية أو من تصميم منسق بقدر ما تأتي من داخل الواقع المادي والمعاش، منظورًا إليه من خلال عين الفنان وحساسيته للحظات المتناثرة في هذا الواقع نفسه، والتي ينقلها إلى الشاشة.

الصورة في أفلام هاشم النحاس:

الصورة عند هاشم النحاس تعلن عن نفسها كصورة لعالم أصلي، وهى لذلك تتسم بالوضوح، وخالية من أي تلاعب بصري، تفرضه أفكار من خارج الصورة ذاتها، بل هي تخضع لمتطلبات الوسط، لذلك فهي تتمدد وتتقلص حسب متطلبات الوضع القائم أمامها، والفعل الذي ينشط بداخله، لذلك فهي تمثل شكلاً عضويًّا، وتنأى بنفسها عن التجريد، الذي يتنافى مع وظيفتها الوثائقية، وهى الإمساك بالواقع، ومواجهته مباشرة، ولكن عليه أن يحقق ذلك بالوسائل السينمائية، والشروط الملازمة لهما، وهذه الوسائل لها خواصها الذاتية، وهذه العلاقة الثنائية بين الواقع، وبين الكاميرا تتطلب حلاً ابتكاريًّا للتوازن بين شروط الوسائل السينمائية، وشروط الواقع، هنا يأتي دور الفنان الذي يقف خلف الكاميرا ويوجهها، بحيث يتم نوع من التوافق بين الواقع وصورته على الشاشة، ليس بالضرورة توافق نسخي أو انعكاسي، ولكن توافق بين واقع موضوعي وبين الطريقة التي ينظر بها السينمائي لذلك الواقع، فالواقع يسرب معطياته إلى الكاميرا.. ولكن الفنان يتيح للكاميرا أن تتنفس بتجلياتها، الفنان الذي يقف خلف الكاميرا له حرية اختيار التقنيات التي تلائم الإمساك بهذا الواقع في وضوحه الموضوعي، كما أن له حرية اختيار الزاوية التي ينظر من خلالها إلى هذا الواقع واللحظة التي يبدو فيها هذا الواقع تمايزه، والذي يغري الكاميرا لممارسة طموحاتها الإبداعية عندما يمنح الواقع نفسه، وفي ذاته خلال قيمته في ذاته، شاملاً قيمته الجمالية، وبعيدًا عن أي تدخل مصطنع.

لدينا مثال من فيلم النيل أرزاق، فاللقطة الأولى تصور انعكاس ظلال أوراق وأغصان الشجر على ضفاف النيل، والكاميرا تلتقط في كادر مغلق المياه المتحركة.. لا شيء أكثر.. لقطة جمالية ذات طابع تجريدي وغنائي مذهل..

لقطة أخرى من ذات الفيلم، صورة رجل يحمل على كتفيه مقطفًا مليئًا بالطمي الثقيل التي يدفع جسده بالانحناء، وهو يتقدم تجاه الكاميرا من منطقة مضيئة إلى منطقة معتمة تشكل كادرًا داخل كادر.. ثم يختفي الرجل داخل المساحة السوداء، بينما تلتقط الكاميرا الرجال الذين يحملون على أكتافهم الأحجار في عمق المجال.. اللقطة واقعية جدًا، وذات طبيعة حسية.. ولكن هذا التكوين



الذي يضم تناقضًا حادًا، بين النصوع والعتمة.. ينقل للمشاهد بالإضافة إلى دلالته شحنة انفعالية، إنه انفعال ممتد من الواقع الحي المباشر، والمشاهد لا يتعرف على الواقع فقط، بل يتعرف على واقع يحمل في ذاته شحنة انفعالية تنتقل إلى الكاميرا بلا تكلف.

لدينا لقطة أو مجموعة لقطات من فيلم الناس والبحيرة.. نختار منها تلك اللقطة في بداية الفيلم، والتي تصور في كادر مغلق مجموعة من القوارب المتداخلة، في حركتها وفي كادر شبه ثابت، ولكن الحركة الحيوية الجارية بالإضافة إلى قدرتها على صنع إيقاع حركي متميز داخل الصورة تعبر عن شيء ما أكثر عمقًا هو التغير والتبدل عبر التداخل، ويصور وضعًا في لحظة متمايزة، وهذه اللحظة تحتفظ بها الذاكرة، من داخل الصورة لترتبط بمجمل أحداث الفيلم وتظل تشع طوال الفيلم..

وفي ذات الفيلم نرى مجموعة من المراكب الشراعية التي تتحرك في فضاء الكادر الواسع الذي يعكس وضعًا متميزًا للبحيرة وبلونها الأزرق الصافي.. بينما نرى المراكب الشراعية بأشرعتها الناصعة البياض وبشكلها المثلثي (من مثلث) تتحرك أفقيًا.. حركات متعاكسة، صورة ذات طبيعة بلاستيكية.. تشكيلية يمكن للعين العادية أن تراها، ولكن الكاميرا تلتقطها بطريقة خاصة تفرضها حدود كادر الكاميرا " شباك الكاميرا " ونوع العدسة المستخدمة في اللقطة.. إنها لقطة مقتطعة من فضاء أكثر اتساعًا، وهذا الاقتطاع هو ما يمنح اللقطة تمايزها الجمالي، وتعطيها طبيعة ذات بعد روحاني.

وهكذا يمكن القول إن الصورة في أفلام هاشم النحاس رغم أهميتها وقيمتها كوثيقة لها قدرة على جذب الانتباه لخواصها الجمالية والفنية عن ذاتها، ورغم قيمتها كحامل لمحتوى موضوعي إلا أنها تنفتح أمام النظرة الفاحصة والفضولية بما يتجاوز مظهرها وتسمح بالنفاذ إلى روحها – روح الصورة – أنها تنتقل أمام هذا المشاهد من صورة / موقف بصري موضوعي إلى صورة / حالة تتيح للمتلقي ذاته المشاركة في خلقها عندما تثير رد فعل عند المشاهد بذات القدرة التي تعرض نفسها كصورة مباشرة، وبطريقة حسية.

وأخيرًا، وليس آخرًا يمكن القول بأن الصورة عند هاشم النحاس قد قطعت صلتها بالأكليشهات السائدة في الفيلم التسجيلي، والتي نشأت في أحضان تقاليد سينمائية لهذا النوع السينمائي، سواء على المستوى العالمي أو المستوى المحلي.



ومثل هذا الفضاء يبدو منفتحًا في اتجاه ما يربطه بكون هائل الاتساع، وفي فيلم البئر، لدينا لقطة تبدو بقدر بساطتها، إلا أنها شديدة الإيحاء، امرأة تطل من فتحة خيمة.. وهي تحيط وجهها بوشاح أسود يؤطر وجهها، وهذا الوجه الذي يظهر من خلال فتحة الخيمة، يؤطره كادر ناصع يعكس ضوء الصحراء على قماش الخيمة الأبيض.. اللقطة ساكنة، والصورة لا تعرض نفسها من أجل الرؤية وحسب، وإنما هي مقروءة هنا بقدر ما هي مرئية فهي تخبرنا عن تقاليد وثقافة البيئة الصحراوية، والمجتمع القبلي بقدر ما تخبرنا عن وظيفة الخيمة نفسها التي تعطي خصوصية ذاتية لساكنيها دون أن تفقدهم اتصالهم بالبيئة – كما يحدث بسبب جدران الغرف عند سكان المدن.

زاوية الناظر مبررة موضوعيًّا وذاتيًّا، وتؤكد أن للصورة المرئية وظيفة قرائية ودلالية فيما وراء وظيفتها البصرية..

إن اختيار اللحظة المناسبة لتصوير واقع ما.. يؤثر ويلون الطابع الحسي والبصري للصورة جماليًّا، وانفعاليًّا، وانطباعيًّا، فتصوير مياه النهر في لحظات الشروق، أو الغروب يعطي انطباعًا مختلفًا عن تصويره في منتصف النهار ويمنحنا معطيات جديدة لذات الواقع تضاعف الإحساس بشعور جمالي مستقل، وبشحنة انفعالية متمايزة.

هذا الالتقاط لمثل هذه الصور لا يأتي عند هاشم النحاس من خلال تصميم مسبق للقطة، وليس نتيجة حتمية لهذا التصميم، ولكنها الحساسية الذاتية للفنان وذائقته الجمالية والتعبيرية التي تتعامل مع معطيات الواقع ذاته، وخلال تأمل هذا الواقع لحظة التصوير، وقدرته على الاستجابة الفورية لمتغيرات الواقع نفسه، الذي لا يكف عن التغيير، والتماس ما هو متميز، الذي ينقل الصورة من صورة مدركة حسيًّا إلى صورة مدركة جماليًّا، وتعبيريًّا، لينقل إلى الشاشة ما يتوافق مع الطريقة التي ينظر بها إلى ذلك الواقع.

أمّا في أعماله السينمائية التي اعتمدت على لوحات تشكيلية مثل فيلم فاروق حسني "ألوان"، أو "عروس البحر" للفنانة أزميرا لدار، و"صبحة" لأحمد شيحة، و"بشارة" لمحمود سعيد فهي أكثر أعماله تجريدًا.. وهى إشكالية معروفة، لنقل مضمون عمل فني يتميز بخصوصية الوسيط سواء في إنتاجه أو تلقيه، إلى وسيط آخر، له خصوصية مختلفة في إنتاجه وتلقيه.. تلقي الأعمال التشكيلية، في معرض ومن خلال اللوحة، الأصل للمتلقي حرية التحرك بعينيه على سطح اللوحة، ومن نقطة الانطلاق التي يريدها.. ولكن اللوحة المنقولة سينمائيًّا، فالمتلقي لا يمتلك هذه



الحرية ويصبح مقيدًا.. بعيون الكاميرا.. واللقطات المجتزأة من الكل العام، ومن خلال التعبير السينمائي، الذي يمثل وجهة نظر المخرج إلى العمل التشكيلي.

يتعامل هاشم النحاس مع مثل هذه اللوحات سينمائيًّا لا باعتبارها منسوخة من أصل، وإنما يتعامل معها باعتبارها مادة خام لفيلمه مثلها مثل أي مادة خام قد يوفرها الواقع، وهو هنا يستفز المزايا التشكيلية للوحة، وحيث يتم التعبير عن هذه المزايا عبر أدواته السينمائية، ويعيد إنتاجها لتصبح عملاً سينمائيًّا يستخدم عناصر اللوحة التشكيلية، بالقدر الذي يمكن مقاربة الصورة السينمائية بالصورة التشكيلية في إطار ما بين الوسيطين من وشائج، وتباينات قد تؤدي إلى مضاعفة تأويله للنص التشكيلي، خاصة عندما يضيف إليها مؤشرًا صوتيًّا مثل الموسيقى، فالأمر يتعلق هنا بتعبير سينمائي مرتبط بوسائل محددة خاصة بالفيلم السينمائي، وبجمالية سينمائية، تحاول أن تتناص مع جمالية الفن التشكيلي، ولا يقتصر الأمر – هنا - على تسجيل اللوحة باستخدام آلة التصوير، فهنا لا يقوم الفيلم عند هاشم النحاس بمهمة إرشادية أو تفسيرية للوحة، ولكنها السينما، وقد حلت محل الفن التشكيلي وبخاصة باللعب على الحجوم، وليس على الحركة على السطح فقط؛ حيث تقوم الكاميرا مكان مشاهد عبر تعبير أكثر تلاؤمًا مع الشروط التشكيلية للسينما، وعلى القيم الفنية المشتركة بينهما، بقدر ما تسمح به آليات الفيلم، وفي كل الأحوال فلدينا فيلم أريد له أن يكون فيلما سينمائيًّا، وليس لوحة تشكيلية، رغم اعتماده على تلك اللوحة كمادة خام.

الشاعرية:

يكاد يجمع نقاد السينما والمتابعون لأفلام هاشم النحاس بأنها تتسم بما أسموه الشاعرية، دون أن يشرح أحد – للأسف – ما هي هذه الشاعرية، ومن ناحيتي أكاد أتفق معهم في هذا الملمح من الملامح الأسلوبية في أفلام هاشم النحاس التسجيلية، إلا أنني أختلف حول مصطلح الشعرية ذلك أنهم يخلطون بين مفهوم مصطلح الشعرية، Poetry ومصطلح الشاعرية Lyric، ولشرح ذلك أقول إن الشعرية تقوم على فكرة الانزياح أو الانحراف Ecrmt اللغوي أساسًا، فالانزياح عن اللغة المعيارية هي الأساس المولد لكل ما هو شعري، والفيلم الذي يمكن اعتباره شعريًّا هو الذي يحقق انزياحًا على مستوى اللغة السينمائية، سواء ما يتعلق بعلاقة الصورة بالواقع، أو ما يترتب على ذلك من انزياح دلالي، كما يمكن ملاحقة الشعري في الفيلم عبر مكونات أخرى، مثل التخييل أو الكثافة أو الإيقاع، ويمكن القول إن الشعرية هي انتهاك لقوانين اللغة السينمائية، وهذا الانتهاك المنظم هو الذي يجعل الاستخدام الشعري ممكنًا، وبدون هذا الانتهاك لا يوجد الشعر،



فإن الانحراف Ecrat باعتباره خرقًا منظمًا للغة العادية، ولكي يعيد تقديمها على مستوى أعلى، فالخيال الشعري يضغط على الفنان لكي يغير من طبيعة اللغة، ويعيد تشكيل علاقاتها، ويكوّن من عناصرها تراكيب جديدة، وحيث تتحول من المحدود إلى اللا محدود، وتستدعي المجهول والغائب، فالخطاب الشعري غالبًا ما يذهب في اتجاه مفارق للواقع، حتى أنه يمكن القول بأن أقصى درجات التجديد والابتعاد التام عن المحدد والمجدد، وينتقل بالنص من الوضوح إلى الغموض، ومن الواقع المباشر إلى أقصى درجات الجنوح بالخيال، وهو ما لا ينطبق على أعمال هاشم النحاس التسجيلية، والتي وكما سبق الإشارة تتسم بالوضوح، وناشبة بجذورها في الأرض، ولا تحلق بعيدًا عنها.

والحقيقة أن أفلام هاشم النحاس تحقق ما أسميه الواقع المشجي، والمشجي هو ما ينتمي إلى الموسيقى ذات الطابع الوجداني، هي فن إنشاد الحركة في الفضاء والزمن، ويمكن القول إنها قادرة على أن تؤثر في حساسيتنا، عندما تنقل لنا ترانيم الواقع ذاته، وتجعله يصيح على الشاشة بالنشيد، وهو ما نقصده بالشاعرية أو الغنائية Lyric، ولكن كيف يحقق هاشم النحاس هذه الشاعرية التي تبدو وكأنها تأتي عفوية ودون تصميم سابق، وتبدو كأنها انعكاس لما ذكرناه من العوامل الذاتية في شخصيته؟؟

شاعرية المكان:

المكان/ البيئة في أفلام هاشم النحاس، وخاصة في أفلامه النيل أرزاق، وناس البحيرة، وتوشكى والبئر، وشو أبو أحمد، هو مكان نابض ومتفاعل، وليس مجرد وعاء لأحداث أو أفعال فقط، وإذا كانت علاقة المكان بالإنسان علاقة جوهرية تلزم ذات الإنسان وكيانه، فإن المكان لا يكتفي بأن يكون لحظة في تفاعل الإنسان به، بل هو امتداد مصيري معه، من حيث هو القيمة التي تعرض نمطها الحياتي.

وللمكان مظهره الفيزيقي، وهو يتشكل من عناصر مترابطة ومتداخلة من أحراش مائية، وأرض، كما في الناس والبحيرة، وشو أبو أحمد، ومن هضاب وتلال، وأرض صحراء ممتدة بلا حدود كما في فيلم البئر، أي المكان بوصفه ظاهرة طبيعية وجغرافية، وهو – أيضًا – مرتبط بصيرورة زمنية تتمثل في الفصول الأربعة التي تغير من شكله، وفي نفس الوقت، فالمكان يسكن مشاعر الإنسان وانفعالاته بما يثيره في الإنسان من انطباعات تفرضها طبيعته الخاصة، وتحولاته، في بنيته الشمولية، فقد يثير في الإنسان مشاعر الرهبة أو الخوف أو الغموض، وتتلون المشاعر الإنسانية في



علاقتها بالمكان في توفره بالصحراء، أو البيئات المنعزلة، وإمكانية الاتصال والانفصال.. والقرب والبعد، وما توفره من إمكانيات الحياة كلها، تلعب أدوارًا في التأثير على حياة الإنسان الشعورية، ومن المعروف أن المكونات النفسية للإنسان بوصفها قوى فطرية تقرر الاتجاهات المعنية التي يوجهها الوعي بالعالم المحيط، كما أنها تحدد المقاصد التي تعمل وفقًا لها، وقد حدد العلماء – ودون التوغل في تفاصيل علمية – هذه المكونات إلى ثلاث: مكون معربي، ومكون وجداني، ومكون جمالي، وما يحدث في مجرى الحياة المشخص هو على الدوام تآلف هذه المكونات في الحياة، فهي تمثل النظرات المختلفة التي نرى من خلالها العالم بالضرورة، وبمعنى آخر هي التي تحدد التصورات، فمهمة المكوّن المعرفي يجعل الاستجابة حساسة للبيئة الشاملة، فهو يركز الانتباه إلى المتشابهات والارتباطات التي توفر للإنسان المعرفة الضرورية بالبيئة ومظاهرها المختلفة.

أمّا المكون الوجداني فهو يركز الانتباه على تأثير مكونات البيئة المباشر على الإنسان ويفسرها وفقًا لمضمونها، الذي تظهره وراء المظهر الأول للشعور والطريقة، التي تثير بها البيئة انفعالات الإنسان وعواطفه ومشاعره.

أمّا مهمة المكوّن الجمالي هو إبقاء الاستجابة حساسة للشيء، الذي نواجهه من ناحية تميزه، وفي تعريفنا التلقائي بالأشياء، وبالعالم المحيط، توجد - دائمًا - هذه اللحظة الجمالية، وفي بعض الأحيان تتركز التجربة حول هذه اللحظة، وتصبح بالضرورة جمالية، وإذا كان إحساسنا المرئي بالتميز دقيقًا، ويتمتع بحيوية كافية، فإن التجربة تصبح تذوقًا.

لقد سقنا الحديث عن هذه المكونات النفسية والفسيولوجية للتأكيد على أن الشعور بشعرية المكان تتمركز حول مزيج من المكوّن الوجداني والجمالي أساسًا، رغم وجود المكوّن المعرفي بالطبع.

والسؤال الآن، كيف تعامل هاشم النحاس في أفلام مع شعرية المكان، سينمائيًا، أو بمعنى آخر كيف استطاع أن يعيد تشكيل المرئي على الشاشة ليكتسب بعدًا شعريًا.

بداية، يمكن القول بأن أحد سمات الشعرية عند هاشم النحاس، وهى أحد سماته الأسلوبية الواضحة في أعماله، أنه لا ينظر إلى الواقع باعتباره مستودعًا لمواد توثيقية تصبح محارًا لفيلم وثائقي فقط، بل ينظر إليه باعتباره مستودعًا للانفعالات والتصورات التي تتوازن وتتكيف مع الفكرة أو مضمون الرسالة، التي يريد أن يحملها لفيلمه، فتحول الرسالة من المستوى الإبداعي



المباشر إلى مستوى المشجي دون أن تفقد مضمونها كرسالة، فالفكرة والشكل عنده ينبعان من المصدر، وهو البيئة والإنسان الذي يعيش في هذه البيئة، ولهذا فنحن نؤكد باستمرار على خلو أفلام هاشم النحاس من أي رطانة أيديولوجية إلا ما قد يتسرب منها عفويًّا، وبلا تصميم سابق لتحل محلها ما أسميه المشجي أو الشجي، وبدلاً من الانطلاق إلى الفيلم من فكرة، ثم تقرير الشكل الضروري للتعبير عنها، ينطلق من نقطة انفعاله بالعالم، وبالواقع الذي ينوي تصويره، وتلك العناصر أو المادة الخام التي تثير انفعاله سواء كانت وصوفًا بيئية، أو أفعالاً إنسانية، وهكذا تأتي الأفكار، والتي توحي له بهذا البيئة مشحونة بشجن انفعالي، ووجداني، وجمالي وهو ما يكسب هذه الأفلام سمة الشاعرية.

وبشكل عام، فالمشاهد في أغلب هذه الأفلام يشعر بهذا الشـجن الجمالي منذ اللقطات الأولى.. " انظر اللقطات الأولى في فيلم النيل أرزاق، أو البئر على سبيل المثال: "فليست – هنا – صدمات بصرية عنيفة، ولا تباينات ضوئية حادة، وهاشم النحاس، الذي يستخدم الإضاءة الطبيعية، وهى ضوء الشمس وتنوعاته على مدى اليوم، يلجأ إلى اللحظات المناسبة لاختيار ضوء يتوازن فيه النور والظل، وأظنه يستخدم الإضاءة المنتشرة للتقليل من التباينات، كما تفعل المدرسة الواقعية الشعرية، وعلى عكس المدرسة التعبيرية، التي تعرض هذه التباينات الحادة، إن هذه الإضاءة المنتشرة تعكس الصورة بغنائية بصرية.

المونتاج كمصدر للشاعرية:

المونتاج، هو العملية التي تنتج الكل النصي للفيلم، وكان أيزنشيني لا يكف عن التذكير بأن المونتاج هو الكل في الفيلم عبر التنسيق والتركيب للصور في اتجاه حركة نمو وتصاعد كيفي، وكان إيزنشيني الذي كاد يوفق بين العضوي والمشجي المثير للانفعال Pothetique، فليس هناك وحدة عضوية فقط، ولكن كانت هناك انتقالات انفعالية.. هاشم النحاس الذي مارس المونتاج مع باكورة أعماله السينمائية، يتشابه مع إيزنشيني في هذه النقطة، ولكنه يختلف بعد ذلك مع إيزنشيني في منهجه الدياليكتيكي، وكذلك مع دفيجنكو، الذي يعتبر في أدبيات السينما السوفيتية والعالمية واحدًا من شعراء السينما الوثائقية، ولكن هاشم أقرب إلى ديزيجافير توف، الذي كان يمزج الرؤية الذاتية، بالرؤية الموضوعية للواقع، ويعتمد مثله على تركيب لعناصر فيلمية وليدة الصدفة، ولم يكن يستخدم سيناريو أو أي خطة مسبقة على التصور.



هاشم النحاس يؤسس مونتاج أفلامه وفق تركيب لحظات التأثير، وليست في حدود منطق الوقائع، هو في الواقع تركيب حر للحظات الجذب البصري والانفعالي، وكما في الصور الشعرية لا يفترض أي قاعدة فيلمية، بل تبدو أشبه بكلام حر طليق، وترتيب الصور لا ينطلق من موقف ذهني، أو تصور فكري وإنما وفق الانفعال بما تقع عليه العين في العالم من وقائع، فالحين تنفعل أيضًا، وهذا ما يفسر روعة وشاعرية أفلام فلاهيرتي على سبيل المثال واحتفاله بالثنائية المثيرة للمشاعر بين الإنسان والطبيعة، هنا يتشابه هاشم النحاس مع غنائية فيلاهيرتي، هذا الرائد العظيم على ما بينهم من اختلاف في الرؤى.

ولتأكيد هذه الغنائية في أفلامه لا يلجأ هاشم النحاس إلى التعليق، التي تعطل أو تخفض حالة الانفعال عند المشاهد، كما أن استخدامه للموسيقى لا يؤسس على دعم الصور أو التعليق عليها، بل لتأكيد حالة الغنائية في الفيلم.

إن المشاهد يلتقط إيقاعًا ناعمًا توفر له شعور بالراحة تخفف قليلاً من مشاهدته لقسوة الواقع، ويأتي هذا الإيقاع من داخل الصورة، ومن تعاقب الصور المتناغمة، والتي تشبه تعاقب الأكورات الموسيقية، وليست هناك صدمات أو قفزات موتناجمية، وإنما تدفق الانفعالات التي تحقق نوعًا من الشجي أو الترنيمة بحيث تستقبل العين ما يوازي ما تستقبله الأذن، وفي ذات الوقت تحقق نوعًا من الإشباع الداخلي للحواس، وللعقل - أيضًا - في آن.

ولأن اختيار اللقطة عند هاشم النحاس، وتسلسل اللقطات لا يتقرر بصورة قبلية، ومن خلال تصميم سابق فإن عدة عوامل – كما أظن هي التي تحدد تجاور اللقطات – منها التناغم البصري، ومضمون اللقطات داخل سياق تصور تفرضه اللقطات ذاتها – بالإضافة إلى مضمون اللقطة الانفعالي للحصول على المشجي.

إذ يتحين إيقاظ الانتباه بالتحولات، وطريقة نمو وتطور حركة الفيلم، ومن خلال أجواء شاعرية متدرجة من داخل اللقطات لتصنع جوًا عامًا من المشجي الشاعري الذي يمثل غلافًا رقيقًا يطفو فوق مجموع عناصره.

أفلام هاشم النحاس الوثائقية، والتي تسجل الواقع بلا تزويق أسهمت بأكثر مما فعلت غيرها في تحقيق فهم أكثر قوة، للصورة السينمائية، والتي تتغذى من روافدها شاعرية الفيلم، فيما عاد الأمر مجرد استحواذ بصري، فقط بل إن الشاعرية تمتص وتعتصر مكونات الصورة، وقد أصبح الفيلم مزيجًا من الوعي بما هو مرئي.. وما يكمن خلفه من أحاسيس ومشاعر تكشف جوهره..

أي إخراج الروحي من جسد ما هو مادي، ومن عمق أعماقه الصامتة والحقيقية، وبفضل هذه الشاعرية والتي تبدو كضوء كاشف يضئ ما لا تراه العين.

وأخيرًا..

يمكن القول بأن شاعرية أفلام هاشم النحاس تتأرجح بين مقتضيات الواقع، الموضوعي، والرؤية الذاتية لهذا الواقع.. وبين الإمكان والصدفة والاحتمال، فإن احتمالية الأشياء هي جزء من صفاتها الموضوعية والأفعال تبدو - أيضًا - كاحتمال قائم، وقد يكون لظلال الوقائع حضورها الكثيف، وتمنحه دفقًا لا مرئي؛ حيث تكشف الشاعرية عن نفسها، لتكشف لنا واقعًا كنا نعرفه، ولكننا أصبحنا في حاجة إلى رؤية جديدة له، عندما يكشف لنا الفيلم عمّا لا نعرفه.

الخلاصة:

هاشم النحاس هو أحد رواد الجيل الثاني من السينمائيين التسجيليين، وبينما رحل بعض من أبناء جيله إلى عالم السينما الروائية، الأكثر بريقًا؛ حيث تتركز – للأسف الأضواء حوله – بالإضافة أنه يوفر للسينما في رغد العيش، بينما ظل هاشم النحاس المتصوف في محراب السينما التسجيلية، عاشقًا لها، منتميًا لجذورها، وقد استطاع من خلال ثقافته الموسوعية، وتجربته الإنسانية الخصبة ومن خلال امتلاكه لموهبة إبداعية ملحوظة، واستيعابه لميراث هذا النوع السينمائي عالميًّا ومحليًّا، ومن خلال اهتمامه وانحيازه للإنسان البسيط، خاصة في بيئته الصعبة والمعادية أحيانًا، أن يبلور لنفسه أسلوبًا متميزًا، ومتفردًا وأن يضع بصمة لا تمحى في تاريخ السينما التسجيلية.



(توضع هنا الصور بترتيبها الموضح عليها وبياناتها

كل صورتين في صفحة)



الطيب.. في عيون النحاس

كمال رمزي

ناقد ومؤرخ سينمائي

نموذج رفيع للنقد السينمائي، يتحقق، في هذا الكتاب الشائق، المكتوب بذهن صاف، واضح المعايير، مدججا بالعلم والخبرة، فضلاً عن عاطفة دافئة، تعرف كيف تعبر عن خلجاتها بعبارات تجمع بين الصدق والدقة.

لا غرابة في ذلك، لأن كاتبه، المثقف الكبير، صاحب "النيل أرزاق" ١٩٧٢، الذي فتح أفقًا رحبًا أمام السينما التسجيلية، حين استبعد المعلق، إحدى آفات أفلامنا فيما قبل، واستبعد معه السادة، والوزراء، والوجهاء، ليجعل من الناس العاديين، المكافحين من أجل لقمة العيش، أبطالا، يتصدرون الصورة.. فيما قبل "النيل أرزاق"، وما بعده، دأب هاشم النحاس، على القيام بدور تنويري، بمقالاته النقدية، ودراساته، ومحاضراته، وتنظيمه للندوات، ومشاركاته الفعالة في تكوين الجماعات السينمائية، وبالتالي، أصبح مرجعًا موثوقًا به، في كتاباته الثمينة، وأحدثها، هذا المرجع المهم، الشامل، الممتع، عن المخرج المتمكن: عاطف الطيب.

يقع الكتاب في "٣١٢" صفحة من القطع الكبير، يتابع فيها النحاس، نتائج الطيب، منذ "الغيرة القاتلة" ١٩٨٢، حتى "جبر الخواطر" ١٩٩٨، مرورا بـ"١٩" فيلما، بالإضافة للعملين المذكورين.. منهج الناقد يعتمد على نظريتين، واحدة أفقية، والثانية رأسية.

الأفقية، تهتم بكل فيلم على حدة، يسجل، في البداية، عنوان الفيلم وأسماء العاملين به، وتاريخ العرض، ثم يرصد، من على الشاشة، تتابع المشاهد، أي أنه لا يسرد قصة الفيلم، ولكن يجسده على الورق، وهى مسردة "نادي سينما القاهرة"، في نشراته ذات القيمة الرفيعة، حيث ترسخت تقاليد تنص على كتابة تتابع مشاهد الفيلم قبل تحليله وتقييمه.. هذه الطريقة التي تتلمس روح العمل، ليست اختراعًا مصريًّا خالصًا، ذلك أنها تتبع في الكثير من الكتب، التي صدرت عن كبار المخرجين، مثل ألفريد هيتشكوك وفيديريكو فللين؛ حيث تتضمن السيناريو المكتوب أصلاً، ثم السيناريو، كما أصبح عليه، بعد تحقيقه على الشاشة.

كتابة التتابع يتطلب درجة عالية من اليقظة، الحساسية، الدقة، وهى شروط تتوافر عند هاشم النحاس، تمكنه من نقل الحركة المادية، على الشاشة، بظلالها، وإيحاءاتها. مثلاً، تأتى سطور تتابع "التخشيبة" ١٩٨٤، كالتالي "قبل العناوين ـ عربات إسعاف تخترق الشوارع وصوت السرينة يرتفع طوال المشهد حتى تصل إلى المستشفى، وداخل المستشفى نرى "نبيلة عبيد" تعالج المصابين".. هنا، لا



يفوت النحاس، رصد المؤثر الصوتي المصاحب للمشهد.. وفى أفلام أخرى، يلفت النظر إلى توقيت المشهد، في الصباح أم المساء، ولا تفوته الإشارة إلى نوعية الإضاءة.. لذا، يمكن القول إن أفلام عاطف الطيب تنبض بالحضور، في التتابعات التي يرصدها الكتاب.

بتواضع، يأتي تقييم هاشم النحاس، عقب التتابع، بعنوان رقيق، مفيد ومختصر، مكون من كلمة واحدة، هي "ملاحظات".. والحق أنها تحليلات نافذة، تضع كل فيلم في سياقه الاجتماعي والسياسي، فضلاً عن علاقته بالواقع، مع تحليل لأسلوبه الفني، وهنا، يربط النحاس القضايا التي أرقت عاطف الطيب، وانتقلت من فيلم لآخر.

تتجلى الرؤية الرأسية لأعمال الطيب، في "ملاحظات" سديدة، كما جاءت فيما يتعلق بـ"ليلة ساخنة" ١٩٩٦: يرصد الفيلم كغيره من أفلام عاطف الطيب بعض الظواهر الاجتماعية المعيشة كالتطرف الديني، التدين الشكلي، فساد إدارة الشرطة، ترحيل الشباب إلى أفغانستان.. الفيلم من نوعية أفلام الطريق، ويأخذ شكل الرحلة.

عن "سواق الأتوبيس" ١٩٨٣، يرصد النحاس عدة عناصر، ستتردد في أفلامه التالية، مثل: الصداقة وأهميتها، ذكر حرب ١٩٧٣، والتي تمثل جزءًا من سيرة "الطيب" الذاتية، السخرية من التظاهر الديني الشكلي، فكرة التحول الاجتماعي مع الانفتاح الاستهلاكي، الاحتماء بالتاريخ من خلال التردد على الهرم، استخدام التصوير في الشوارع، خارج الأستوديو.

يدخل النحاس مع الطيب إلى بهو مرايا النقاد، يسجل آراءهم المختلفة وتقييماتهم المتباينة، لكل فيلم على حدة، وبهذا يفتح أفقًا جديدًا في الثقافة السينمائية، تستحق الاستكمال والتعميق، وذلك بالدراسة المقارنة بين مناهج النقاد، بل تمتد إلى بحث توجهات المؤسسات الصحفية، ودلالاتها، الأمر الواضح فيما يتعلق بفيلم "ناجى العلى" ١٩٩٢، حين قاد إبراهيم سعدة، رئيس تحرير "أخبار اليوم" حملة مهولة ضد الفيلم وصناعه وناجى العلى نفسه، وبينما اتخذت مؤسسة الأهرام موقفًا متزنًا، يكاد يؤازر "ناجى العلى"، رفضت مؤسسة التحرير نشر مقالة إيجابية لماجدة موريس في جريدة الجمهورية، وجرى التحقيق مع الأستاذة، خيرية البشلاوى، لنشرها مقالة نزيهة. بقلمها، في جريدة المساء.. المواقف المتضادة، يبينها الكتاب، طوال عشر صفحات، ربما افتقدت ما كتبه إبراهيم سعدة، وغيره، لكن، أتوقع، وأتمنى، أن يقوم أحد نقادنا الشباب، بدراسة دروب تلك المعركة.

هذا الكتاب المتسم بالوعي، المكتوب بمداد المحبة، أكبر من عنوانه: "عاطف الطيب، رائد الواقعية المصرية المباشرة"، لأن كلمة "المباشرة" توحي بتصوير ما يجرى على السطح، بينما، حقيقة، كما يبين النحاس، أن الطيب، يرى الواقع، وينفذ ببصيرته إلى جوهر ما يعتمل في أعماقه.



كيف تصنع فيلمًا على الطريقة المصرية؟!

محمود عبد الشكور

ناقد سينمائي - نائب رئيس تحرير مجلة أكتوبر

كانت سعادتي بلا حدود لإعادة طبع كتاب «يوميات فيلم» للناقد والمخرج التسجيلي المرموق هاشم النحاس لسببين مهمين؛ الأول موضوعي وهو تفرد الكتاب ضمن كل إصدارات المكتبة السينمائية العربية بتسجيل عملية صناعة فيلم سينمائي متميز «القاهرة ٣٠»، بطريقة منهجية وذكية وشاملة منذ بداية التفكير في تقديم الفيلم الذي كان حلما في ذهن مخرجه الكبير صلاح أبوسيف وحتى مراحل التصوير والمونتاج والعرض بل أصداء ما بعد العرض نقديًّا وجماهيريًّا. كل ذلك جعل من الكتاب حالة خاصة لم تتكرر، وأظن أنه من الصعب أن يكتب عن كواليس صناعة فيلم مصري من جديد بمثل هذه الدقة والحب والأسلوب السلس الجذاب، بالإضافة بالطبع إلى أن جهابذة صناعة الفيلم المصري لم ولن يفكروا في دعم كتاب له هدف ثقافي عن أفلامهم، حتى لو كان بعضها ضخم الإنتاج، وأحدها تكلف مثلا (٤٠) مليون جنيه، وحتى لو كان أحدهم وهو فيلم «المسافر» من إنتاج وزارة الثقافة نفسها.

أمّا السبب الثاني للسعادة فهو سبب ذاتي وشخصي لأنني كتبت أن هذا الكتاب "يوميات فيلم" هو أول كتاب أقرؤه عن السينما، وكان فضل قراءته عظيمًا لأنه أعطاني مفاتيح صناعة الأفلام وعالمها الساحر، كما فتح شهيتي لالتهام المزيد من الكتب في كل فروع صناعة السينما والكتابات النقدية أيضًا، وبسبب المتعة التي تركها هذا الكتاب أصبح معيار القراءة لدي تحقيق شرط المتعة التي لا تتنافي كما تعلمت – أيضًا – من الكتاب مع العمق، والمادة العلمية الرصينة، والمنهج الواضح الذي ينظم المادة ويعطيها تماسكها ومعناها ودلالاتها، "يوميات فيلم" الذي قرأته في طبعته القديمة الصفراء الصادرة عن المؤسسة المصرية للتأليف والنشر دار الكتاب العربي للطباعة والنشر عام ١٩٦٧ فتح أمامي نوافذ لا حدود لها منذ أن عثرت عليه بالصدفة في مكتبة كلية الإعلام، وكنت ومازلت أنصح أي شخص يريد القراءة في مجال السينما بأن يبدأ بقراءة هذا الكتاب، الذي حصلت على أولى نسخه من سور الأزبكية، وكنت كلما أعطيت نسخة لأحد مجانين السينما احتفظ بها، ولم يردها، فأعود من جديد إلى السور العظيم لشراء نسخة قديمة، وأظن أن الأجيال قديدجلا محظوظة بإتاحة هذه الطبعة الثانية من الكتاب الصادرة عن الهيئة المصرية للكتاب، سلسلة نجيب محفوظ العدد رقم ٦، التي تتصدرها مقدمة جديدة للمؤلف مع إهداء للناقد والباحث الرائد أحمد الحضري، ولاسم المخرج والناقد الكبير الراحل «أحمد كامل مرسي».



ما أدهشني أنني لم أفقد متعة القراءة والاستفادة، وأنا أعيد قراءة الطبعة قديدجلا، مع أنني أستطيع أن أتذكر صفحات بأكملها من الكتاب، لم أفتقد - أيضًا - لذة الدهشة والاكتشاف رغم أن تكتيك صناعة الأفلام وتجهيزها خاصة في مرحلة المونتاج تطور إلى درجة مذهلة تختلف عمّا كان يحدث أثناء إنتاج فيلم «قرهاقدا ٣٠"، ولكن ظل "يوميات فيلم" شاهدًا على عصره وزمنه ونجومه والظروف الاقتصادية والسياسية التي صاحبت إنتاجه، بل إن أحد أسرار قوة الكتاب حتى اليوم في هذا التوثيق لطرق صناعة الأفلام بالأساليب المتاحة وقتها ومن خلال حفنة من كبار الموهوبين في شتي فروع العمل السينمائي من صلاح أبوسيف إلى "وحيد فريد" إلى "سعيد الشيخ"، ومجموعة من الموهوبين الصاعدين وقتها من "حمدي أحمد" و"عبدالعزيز مخيون" إلى "هاشم النحاس" نفسه الذي كان مساعدًا للمخرج صلاح أبوسيف يقوم بتدوين بعض المعلومات عن كل مشهد أثناء تصويره على استمارات تتضمن حجم العدسة في كل لقطة، وحركة الكاميرا والممثلين، ولأن "النحاس" كان عاشقا للسينما، فإنه لم يكتف بتلك الاستمارات، ولكنه بدأ في تدوين كل ما رآه جديرًا بالملاحظة حتى قبل التصوير، ومن خلال هذه الملاحظات ولدت فكرة الكتاب وبذرته، التي اصطدمت -رغم الحماس المبدئي- بغضب "صلاح أبوسيف" خوفًا من ذكر تفصيلات قد تكون ضد الفيلم فيما كان المخرج الكبير لا يريد سوى ما يشبه الكتب الدعائية، ولكن "أحمد الحضري" تحمس كثيرًا للكتاب مما دفع به إلى النور بعد إحباط الأستاذ لتلميذه "هاشم النحاس"، وفي المقدمة قديدجلا للكتاب ما يشير إلى أن «صلاح أبوسيف» أدرك فيما بعد أهمية الكتاب، ومردوده الإيجابي على الفيلم نفسه.

اعتمد الكتاب على عين عاشقة مدققة ترصد كل شيء، ثم وضعت هذه الملاحظات في إطار بناء متماسك (كالسيناريو تمامًا) يجعل من صناعة الفيلم عملاً يشبه المعركة، وكان الهدف -كما سجل النحاس- أن يتم وضع صورة واضحة أمام القارئ لكل الجهود المبذولة من أجل صنع فيلم من الأفلام، على أن تحتفظ هذه الصورة بحيوية العمل وديناميكيته، وقد وصف أحمد كامل مرسي فصول الكتاب بأنها أشبه ما تكون بحركات السيمفونية: الفصل الأول يمثل مرحلة الإعداد والتخطيط للفيلم وعنوانه «قبل التصوير أو الكل على أهبة الاستعداد»، والفصل الثاني بعنوان «التصوير أو كل الجبهات تتحرك»، ويتحدث عن مرحلة التنفيذ، والفصل الثالث بعنوان «المونتاج والموسيقي والمكساج أو حصاد المعركة»، ويتحدث عن عملية بناء الفيلم في حجرة التوليف، والفصل الرابع عنوانه (لقطات أو طلقات) وفيه متابعة لبعض التعليقات والجو العام



للعرض الخاص الذي أقامته شركة الإنتاج للنقاد وللصحفيين، كما أن هناك تسجيلا للقطة رقم ٧٠١ وتفصيلاتها مع تقديم صفحات من القصة السينمائية للمقارنة بين المعالجة وبين الإعداد النهائي للعمل، ولم يغفل «النحاس» متابعة تفاعل النقد مع عرض الفيلم من خلال فصل شديد الأهمية عنوانه: «الفيلم على صفحات الجرائد والمجلات.. أو صدى المعركة»

أجزاء كثيرة استعدت طرافتها ودلالاتها عندما أعدت القراءة: «صلاح أبوسيف» ودأبه لتحقيق حلمه لتنفيذ وتقديم رواية «القاهرة الجديدة» منذ قرأها عام ١٩٤٥، ورغم رفض الرقابة تقديمها كفيلم أربع مرات (أعتقد أن إحدى هذه المرات رفضها رئيس الرقابة وقتها وكان هو نفسه الأستاذ نجيب محفوظ!) ومع ذلك لم ييأس المخرج الكبير ليقدم في النهاية أحد أفضل أفلامه، ثم هذا الحماس الكبير منه لأسماء جديدة مثل تلميذته «وفية خيري» التي أعدت المعالجة في ثلاثة أشهر، وحماسه للوجوه الجديدة الشابة خاصة «حمدي أحمد» الذي يقفز صوته أمامنا كلما قرأنا عن «محجوب» في الرواية، أتوقف أيضًا عند المناقشات الطويلة بين «صلاح أبوسيف» وتلامذته في معهد السيناريو، والذين انضموا إلى السيناريو بمؤسسة السينما، وأتوقف أكثر عند ملاحظاتهم العميقة على الرواية وعلي السيناريو المكتوب، ومن بين هؤلاء التلاميذ «مصطفي محرم» و«أحمد راشد» و«أحمد عبد الوهاب» و«هاشم النحاس»، كم هي شاقة عملية صناعة الأفلام، ولكنها ممتعة أيضًا.

كتاب «يوميات فيلم» ليس مجرد كتاب عن السينما، ولكنه بالنسبة لي أقرب إلى سيناريو حي نابض عن صناعة الأفلام، صورة لمجتمع الفن والفكر، عندما تقرأ يمكن أن تسمع أصوات الفنيين في الأستوديو، ومناقشات «صلاح أبوسيف» مع تلاميذه وضحكات الجمهور أثناء العرض الخاص، وانفعالات «أبوسيف» على مساعديّه «أحمد فؤاد» و«محمد عبدالعزيز»، وأصوات حركة الكاميرا على القضبان.

هنا عالم السينما بكل تفاصيله وألوانه ونجومه ومشكلاته، وهنا الأوراق التي يجسدها البشر، ثم يتحولون بدورهم إلى أطياف فوق شاشة بيضاء، هنا العمل الجماعي الصعب الذي يحتاج إلى قائد محنك كما في مشهد الحفلة الشهير. هكذا يجب أن تُصنع الأفلام.. بجدية وبحب وبدقة وبتوظيف وتوليف بين كل العناصر.. وهكذا يجب أن تُكتب الدراسات عن هذه الأفلام.. بجدية وبحب وبمنهج واضح ومحدد، وبعين ذكية، وبقلب عاشق، وبعقل ناقد ومتفتح.

ثم إن الكتب الكبيرة كالأفلام الكبيرة.. تولد من جديد مع كل قارئ أو مشاهد.



السينما الشابة.. كتاب ليس «كُناسة دكان»

مجدي الطيب
ناقد سينمائي

لست من النوع الذي يحبذ «تجميع» المقالات النقدية في كتاب، خصوصًا التجارب السابقة من هذا النوع جاءت في أغلبها مُخيبة، وبعضها صادمة، في نتائجها النهائية، حتى أنني أذكر أن أحد النقاد نجح في أن «يمرر» مقالاته التي كان كتبها في مجلته الأسبوعية، بحيث صدرت في كتاب، قيل إنه يدعو إلى الثقافة السينمائية، ونسى أن يجتهد ويقوم بتنقيح هذه المقالات قبل النشر، وفوجئنا كما فوجئ أغلب القراء، أن بعض المقالات تنتهي بجملة «نراكم في العدد القادم من المجلة»!!.

إنها مقدمة لابد منها قبل الحديث عن كتاب «السينما الشابة... الموجة الجديدة في السينما المصرية» للناقد الباحث المخرج التسجيلي هاشم النحاس، والذي صدر ضمن سلسلة «آفاق السينما» التي يرأس تحريرها الناقد الباحث المخضرم أحمد الحضري، ويدير تحريرها الناقد والباحث محمد عبد الفتاح، فالكتاب ينتمي إلى النوعية «التجميعية» نفسها، التي وصفها أحد النقاد يوما أنها مجرد «كناسة دكان» لكن الجديد هذه المرة أن الناقد هاشم النحاس حاول واجتهد أن يجد الخيط الذي يربط بين مقالاته لتشكل موضوعًا واحدًا، فعندما تقرأ الكتاب ستجد أن هناك موضوعًا واحدًا يتجلى في كل مقال، أو قل هي روح واحدة تتخلل الكتاب كله، هي «الروح الشابة» والوثبة الفنية التي تميزت بها هذه الأفلام، وفي هذا لم يكن منغلقًا أو ارتضى لنفسه أن يدور في دائرة مغلقة يكرر من خلالها المصطلحات الفجة والسخيفة، كالسينما الشبابية بمفهومها الرجعي والمتخلف، بل النحاس كان حريصًا أن يتسق مع نفسه ومع مفهوم «الروح الشابة» أو «السينما الشابة» التي يتحدث عنها، فاختار الأفلام التي تنسجم وتعكس هذه الروح، بغض النظر عن المرحلة العمرية التي وصل إليها مخرجوها، فعلى سبيل المثال: وضع ضمن الأفلام «الشابة» فيلم «مواطن ومخبر وحرامي» للمخرج داوود عبد السيد، وحسنًا فعل لأن الفيلم يذخر بالحيوية، وينطق كل مشهد فيه بروح شابة ميزت مخرجه في الوقت الذي «شاخت» فيه أفلام لمخرجين في عمر الزهور، فالناقد كان واعيًا تمامًا بما يتحدث عنه أو يشير إليه، ولم يجارِ الاصطلاحات الساذجة التي «تركب الموجة»، ولا تنطلق عن قواعد علمية، وبالتالي أدرك الفارق بين «فئران داوود المقطقطة» و«زواج خالد يوسف بقرار جمهوري» وكان واضحًا عندما لم ير في فيلم «مذكرات مراهقة» السينما الشابة التي توقف عندها، ورأى فيه نمطية وغلبة للصنعة وكثيرًا من التشتيت

بعيدًا عن معالجة القضية الرئيسية، وفي المقابل رأى في «الساحر» للمخرج رضوان الكاشف «إرهاصة» أو إضافة «لخلق تيار جديد».

وفيما يشبه التراجع عن الموقف الرسمي الذي تبناه وأعلنه النقاد يومًا، أشاد النحاس بفيلم «اللمبي» وأرجع ربما للمرة الأولى، فزع النقاد والرقابة من الفيلم، إلى أنه يقدم صورة قاتمة للمجتمع، ولكنه رفض النظر إلى الفيلم باعتباره ترويجًا لقيم متدنية، كما اتهمه النقاد، وأكد أن الأسلوب الساخر الذي اتبعه الفيلم يحدد بدقة موقفه الرافض من هذه القيم المتدنية، وهو إعلان متأخر للغاية، وقراءة في الوقت الضائع للفيلم، الذي ظُلم كثيرًا، لكنه على أي حال يؤكد أن «الاعتراف بالحق فضيلة»، وأن الكثير من الأفلام بحاجة إلى مراجعة نقدية كما فعل بجرأة وشجاعة «النحاس».

وربما في هذه النقطة تكمن أهمية كتاب «السينما الشابة» بالصورة التي ابتعدت به مؤقتًا عن الدخول في «معمعة» الكتب التي لا يُبذل فيها جهد إلا «التجميع الأعمى».

كتابات تأسيسية

أ. د / محمد كامل القليوبي
أستاذ السيناريو بالمعهد العالي للسينما
مخرج وباحث ومؤرخ للسينما

هذا الكتاب ليس مجرد كتاب في النقد السينمائي أو في المفهوم الأوسع الذي يحتوي النقد السينمائي، وهو مفهوم الثقافة السينمائية. فبالإضافة إلى القيمة العالية للدراسات التي يحتويها وأهميتها البالغة، يرصد الكتاب وعلى نحو غير مسبوق البدايات الأولى لتأسيس الدراسات السينمائية والنقد السينمائي المنهجي في العالم العربي.

الدراسات التي يحتويها الكتاب يرجع أقدمها إلى عام ١٩٦٣ أي إلى ثلاثة وخمسين عامًا مضت، بينما يرجع أحدثها إلى عام ١٩٧٥ أي إلى واحد وأربعين عامًا، وهي فترات طويلة نسبيًّا في عالم يتغير بمعدلات سريعة للغاية، ولكن وعلى الرغم من ذلك فإنها تحتفظ بحيويتها ومرونتها، وتزداد أهميتها باضطراد مع مرور الزمن، هذه الدراسات الرائدة في مجال الدراسات السينمائية لا على مستوى مصر فحسب وإنما على مستوى العالم العربي كله، لا تكمن أهميتها في ريادتها، بل وفي قيمتها كدراسات تأسيسية تضع أسسًا معرفية للثقافة السينمائية، وتقدم فهمًا جديدًا على مستوى الثقافة العربية عمومًا والثقافة السينمائية على نحو خاصٍ.

يردد البعض مقولة «إن السينما فن وافد»، وهي عبارة تبدو كاعتذار عن موجات الهبوط التي تعتري هذا الفن في بلادنا؛ حيث لا يدرك أصحاب هذه المقولة ومروجوها أن جميع الفنون في العالم وجميع الأعمال والصياغات الأدبية والموسيقية وحتى التكنولوجيا المعاصرة جميعها فنون وأدوات وافدة، يسعى العالم كله شرقًا وغربًا وشمالاً وجنوبًا إلى احتوائها ووضعها في صياغتها القومية المناسبة وفي إطار ثقافاتها، وهو ما يُقدم عليه هاشم النحَّاس هنا دون تردد، إن البحث الدؤوب والجهد النظري المُقدم في هذه الدراسات يزيل الحدود بين ما هو أجنبي وما هو قومي، ويشغل حيزًا من ثقافة العالم، وإسهامًا على نفس المستوى في ثقافتنا العربية، ليس باعتبارها مواجهة له، ولكن باعتبارها جزءًا منها، ولعل أولى الدراسات التي يحتويها هذا الكتاب وهي دراسة «سيكولوجيا الإبداع والسينما» (نشرت عام ١٩٧٠)، تضع ما يشبه البيان «المانفيستو» لفهم علمي يجد هاشم النحَّاس معادلاً لتطبيقاتها لدينا مسترشدًا بدراسات د/ يوسف مراد التي واصلها



تلميذه د/مصطفى سويف ثم تلميذه (أي تلميذ د.سويف) وهو د/ عبد الحليم محمود، ويتوصل هاشم إلى وضع خريطة واضحة تمكنه من تقييم العمل السينمائي بتحديد الأبعاد التقريبية الخاصة لهذه الخريطة بمجموعة من الأسئلة عن الحساسية للمشكلات، وعن الطلاقة، وعن المرونة في التفكير، وعن الأصالة... وبعد أن يقدم نماذجه مُستشهدًا بعدد من الأفلام المهمة على مستوى العالم، يطبق خريطة أسئلة على الوضع السينمائي في مصر، وينتهي إلى أنه سيوجد – دائمًا- نوعان من السينما، سينما خاصة وسينما عامة، ولابد أن تتأثر السينما العامة بأساليب السينما الخاصة، وتأخذ منها ما تراه ملائمًا لأغراضها بنزوعها المستمر إلى الإبداع، وإلا فقدت مبرر وجودها ذاته.

أما خيار الدراسات كلها فينصب على هذه السينما الخاصة بدراسات جمالية لعددٍ من أهم نماذجها سواء على المستوى العالمي أو المحلي اللذين يفترقان من ناحية شبكات التوزيع ومنافذ العرض، ولكنهما يحملان كل سمات السينما الخاصة الفنية، وأساليبها دون أي إحساس بالدونية تجاه الغرب أو الشرق في أفضل النماذج التي يقدمانها.

من هنا تأتي البداية بدراسة «التكوين الدرامي للصورة السينمائية في فيلم المومياء»(نشرت ١٩٧٠)؛ حيث يقوم الباحث بتحليل تسع صور من فيلم «المومياء» للمخرج شادي عبد السلام، وهو لا يقدم التكوين الدرامي بالصورة المتعارف عليها، والتي قام هاشم النحَّاس بنفسه بترجمة وإصدار فصول من أحد أهم كتبها «التكوين في الصورة السينمائية/ جوزيف ماشيللي» ولكن برصد الحركة داخل الصورة مما يضع أهمية خاصة لهذه الدراسة، والتي يصاحبها نشر الصور التسعة موضوع التحليل.

وعلى نحو ما تقودنا دراسة فيلم «المومياء» إلى الفصل الذي يليها وهو عن «الكتابة بالضوء»، وهو حوار مع مصور فيلم «المومياء» عبد العزيز فهمي، والذي يعد واحدًا من أهم مديري التصوير في تاريخ السينما المصرية، ويتحاور معه هاشم النحَّاس حول تجربته في مجال التصوير السينمائي عامة، محاولاً فهم آلية العملية الإبداعية للصورة، وخاصة أثناء التصوير، والمشاكل والتحديات التي يواجهها، وكيف يمكن التعبير بالضوء عن المواقف الدرامية المختلفة بالفيلم متجاوزًا قصور الإمكانيات الآلية المتاحة، ومن هذه الدراسة التي تعد وثيقة هامة في رصد تجربة عبد العزيز فهمي الإبداعية، ينتقل بنا هاشم إلى تقديم وثيقة نادرة في تجربة المخرج الأهم في تاريخ السينما المصرية صلاح أبو سيف بتقديم فصل من كتابه «يوميات فيلم»، الذي يعد عملاً



رائدًا غير مسبوق في مجال الدراسات السينمائية، يدخل فيه هاشم النحَّاس إلى المطبخ الإبداعي لأبوسيف ليقدم لنا هذه الوثيقة النادرة عن تصوير اللقطة «٧٠١» عنوان هذا الفصل، ويرصد فيه من واقع حضوره لتصوير فيلم «القاهرة ٣٠» بأكمله أسلوب عمل صلاح أبوسيف في الإخراج الفني.

وعلى طريق نجيب محفوظ مؤلف هذه الرواية القاهرة الجديدة المأخوذ عنها فيلم «القاهرة ٣٠»، يواصل هاشم السينمائي الأقرب لكل من نجيب محفوظ وصلاح أبوسيف، دراسته لرواية «ميرامار» المأخوذة من كتاب «نجيب محفوظ على الشاشة» بعنوان «شخصيات ميرامار بين الرواية والفيلم»، وهي دراسة تفتح مجالاً رحبًا لدراسة علاقة السينما بالأدب، التي اهتم بها هاشم كموضوع لدراسات سابقة، ومن بينها دراسته المهمة لفيلم «دنيا» قصة وسيناريو فتحي غانم وإخراج خليل شوقي، ونشرت بمجلة «المجلة» في ستينيات القرن الماضي، ويقدم في هذا الفصل من الكتاب نموذجًا مهمًا يجمع بين التحليل الروائي الأدبي والتحليل السينمائي في قراءة ممتعة للكلمة بكل ما تحمله من دلالات وبين الصورة السينمائية التي تقدم من خلالها، ولذلك يتناول ستة شخصيات تتصارع حول «زهرة» التي تمثل بعدًا رمزيًّا لمصر على غرار شخصية «حميدة» في رواية «زقاق المدق» في عالم نجيب محفوظ بتشابكاته وتركيباته البالغة العمق والثراء والرمزية، وينتهي هاشم النحَّاس إلى أن الفيلم قد ضحّى بكل المكاسب التي وفرتها له الرواية دون مقابل، وتحولت «زهرة» إلى مجرد فتاة ريفية ساذجة هربت من القرية تشدها بهرجة المدينة وتأمل في الزواج من أفندي(!!!).

ولأن هاشم النحَّاس كان الناقد والباحث السينمائي العربي الأول الذي كان بإمكانه الجلوس إلى طاولة المونتاج (المافيولا) والتي كان عدد المتوفر منها قليلاً وقتها، فلقد كان بوسعه دون سواه أن يقوم بنقل مشاهد كاملة بكافة تفاصيل لقطاتها من الأفلام التي يقوم بدراستها والكتابة عنها، ولقد أتاحت له هذه الإمكانية أن يقوم بنقل تفصيلي لسيناريو فيلم «جيرنيكا» من النسخة الأصلية للفيلم، وتحليل مشاهده ولقطاته في أول دراسة من نوعها باللغة العربية عن أفلام الفن تحت عنوان «جيرنيكا وأفلام الفن» (نشرت ١٩٧٠)، ومن جانب ما تبدو هذه الدراسة كاستئناف لدراسة هاشم النحَّاس للتكوين الدرامي في فيلم المومياء، فهي تنتقل بنا من التناول التشكيلي للصورة المتحركة في فيلم المومياء إلى تناول بعث الحركة في الصورة الثابتة عن طريق حركات الكاميرا المختلفة، واستخدام العدسات، وابتداع الحركة بالضوء مع استخدام طرق الانتقال المختلفة (قطع، مسح، مزج، ظهور واختفاء تدريجيين)، وكيف يسهم المونتاج في كل ذلك.



الفيلم من إخراج آلان رينيه وروبرت هاسان (١٣ ق)، ويحتوي على مئة وخمسين لقطة يسجلها هاشم النحَّاس لقطة بعد أخرى. ويعبّر الفيلم عن مأساة قصف وتدمير مدينة «جيرنيكا» أثناء الحرب الأهلية الأسبانية عام ١٩٣٧، من خلال لوحة «جيرنيكا» وأعمال فنية أخرى لبيكاسو، بمصاحبة قصيدة الشاعر الفرنسي الكبير «بول إيليوار» التي تحمل العنوان نفسه. يقدم هاشم النحَّاس دراسته المهمة الرائدة عن العلاقة بين السينما والفنون التشكيلية، ولعله أول باحث عربي يهتم بذلك سائرًا على درب المنظر السينمائي الفرنسي «أندريه بازان»، مستكشفًا مضمار السينما التي تحرر اللوحة بإلغاء إطارها وجعلها جزءًا من عالم ممتد بلا نهاية. وفي مجال نقل الأفلام المهمة وتحليلها على طاولة المونتاج. توجد لهاشم دراسة أخرى ذات أهمية خاصة نشرها عام ١٩٧٠ عن مشهد «سلالم الأوديسا» في فيلم «المدرعة بوتميكن» لـ«سيرجي ايزنشتين» عام ١٩٢٤، والذي يُعد المشهد الأهم في تاريخ السينما حتى يومنا هذا، وستصدر هذه الدراسة في كتاب آخر مستقل يضاف إلى أعمال هاشم النحَّاس التأسيسية الكبرى في الدراسات السينمائية العربية.

وفي الفصل الأخير من هذا الكتاب يعود بنا هاشم إلى مخرجه الأثير صلاح أبو سيف في دراسة مهمة عن «إخراج صلاح أبو سيف» يتناول فيها بالتحليل ثلاثة وعشرين فيلمًا من إخراج صلاح أبو سيف، بدءًا من أول أفلامه «دايما في قلبي» عام ١٩٤٥ وحتى فيلم «لا تطفئ الشمس» عام ١٩٦١، وهي دراسة سبق ونشرت على جزءين في مجلة «المجلة» عام ١٩٦٣، وتعد الدراسة المنهجية الأولى في النقد السينمائي العربي.

ومما يسترعي الانتباه هنا أن الدراسات التي يحتويها الكتاب تستدعي ضرورتها الآنية لدى قراءتها، فرهان هاشم على الأفلام التي قام بدراستها ورصدها، كان رهانًا حقيقيًّا على بقاء هذه الأفلام راسخة ومهمة في تاريخ الفن السينمائي رغم حداثة إنتاج بعضها وقت قيامه بدراستها والكتابة عنها، وهو ما يعطي هذا الكتاب الحيوية في التناول، ويعطيه القدرة على البقاء جنبًا إلى جنب مع كل المراجع السينمائية التي نعتبرها مراجع أساسية في فن السينما حتى وقتنا هذا.. وما أندرها لدينا.



ماذا علمني هاشم النحاس؟
تجربة مثقف سينمائي رائد

أحمد شوقي
ناقد سينمائي

مأزق كبير أن أقوم بالكتابة عن إسهام الأستاذ هاشم النحاس في الثقافة السينمائية، وبالتحديد حول المجموعة المتنوعة من العناوين التي تحمل اسمه مؤلفًا ومترجمًا ومحررًا، فأنا ابن جيل يبعد كثيرًا عن جيله، عشت طفولتي ومراهقتي وبداية شبابي خارج العاصمة في مدينة إقليمية لا تصلها الكتب السينمائية بانتظام كالعاصمة. ساقني القدر أحيانًا للعثور على بعض مؤلفاته في وقتها، لكن الأصل دائمًا كان الاطلاع على الكتاب بعد أعوام طويلة من نشره، بما يؤثر بالتأكيد على التعامل مع مادته.

لكن وبعد تفكير وجدت أن المطلوب ليس كتابة رسالة أكاديمية بما تقتضيه من دقة في الرصد والإحصاء، بل شهادة شخصية عن تأثير رجل لم ألتقه إلا مرات معدودة في وعي شاب من خلفية مختلفة يزعم أنه يحب السينما ويحترف الكتابة عنها. لذا فقد قمت باستبدال سؤال: "ما هو منجز النحاس في الكتابات السينمائية؟"، لأطرح بدلاً منه سؤال: "كيف أثّر ما وصلني من هذه الكتابات عليّ؟". من هنا جاءت هذه الشهادة التي ستنحو أحيانًا منحًى شخصيًّا، وترصد أحيانًا أخرى بشكل محايد. لعلها تكون أبسط ما يمكن تقديمه لرجل بقيمة وهامة هاشم النحاس.

عن المحاورات:

خلال صيف عام ٢٠١٤ تلقيت اتصالاً هاتفيًّا من الأستاذ الأمير أباظة رئيس مهرجان الإسكندرية لدول البحر المتوسط، يطلب مني إعداد دراسة تنشر في كتاب بمناسبة تكريم المخرج الكبير داود عبد السيد ضمن دورة المهرجان ذاك العام. حيرة كبيرة وقعت فيها بحثًا عن مدخل مناسب للتعامل مع سينما مبدع من أهم المؤثرين في الثقافة السينمائي للجيل الذي أنتمي إليه. حيرة زادها أني كنت قد انتهيت قبل شهور من تحليل أفلام عبد السيد في كتاب كان قيد النشر، وصدر مؤخرًا للأسواق بعنوان: "محظورات على الشاشة.. التابو في سينما جيل الثمانينيات"[١٠].

١٨- محظورات على الشاشة التابو في سينما جيل الثمانينيات» - أحمد شوقي - الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة - آفاق السينما ٢٠١٥



بما يعني أنني لا يمكنني نشر ما كتبته عن أفلام داود لأن حقوقه صارت مملوكة لناشر الكتاب، ولا أزعم في الوقت نفسه أنني أملك ما يكفي لتقديم نظرة أخرى على الأفلام نفسها، فإعادة التحليل تحتاج لمرور زمن لم أمتلكه بين الكتابين.

وعليه كان لابد من إيجاد صياغة أخرى لكتاب التكريم، لا تقوم على قراءة الأفلام نقديًّا، ولا تقتصر في الوقت نفسه على الرصد التأريخي الجاف، فالباحث أجدر به من الناقد. فجأة قفز في ذهني واحد من الكتب التي أعتبرها المراجع الأصيلة للسينما المصرية، كتاب "صلاح أبو سيف.. محاورات هاشم النحاس"[١١]. العمل الذي كنت قد استمتعت بقراءته قبل فترة وكتبت مقالاً حول أهميته[١٢]، باعتباره نموذجًا منفردًا في المكتبة السينمائية المصرية لكتب الحوارات المفصلة، القائمة على تحليل أعمال صانع أفلام كبير عملاً بعمل، من خلال حوار يدور حولها بين المخرج وناقد يمتلك وجهة نظر في أعمال المخرج، بحيث يبتعد الحوار عن النمط الصحفي المليء بالذكريات والطرائف، ويركز أكثر على الحرفة السينمائية وفلسفة الفنان الخاصة ورؤيته للعالم وللوسيط الذي يعبّر من خلاله عن نفسه، عبر جلسات متتالية يتناول فيها الناقد والمخرج قائمة الأفلام بالتفصيل متحاورين حول نقاط قوة وضعف كل فيلم، أسلوبه والإنجاز التقني الذي مثّله وقت صناعته، وأي تفاصيل أخرى تهم القارئ المتعمق.

كتاب هاشم النحاس الفريد هو المعادل المصري لكتاب أيقوني آخر هو "هيتشكوك - تروفو"[١٣]. المحاورات التي أجراها المخرج والناقد الفرنسي فرانسوا تروفو مع ألفريد هيتشكوك. وعظمة هذا النوع من الكتب يكمن في بديهية فكرتها. الفنانون العظماء موجودون دائمًا، يقضون حياتهم يصنعون أفلامهم ويكتب عنها النقاد من برجهم العاجي، بينما يتركون المخرجون يجرون حوارات صحفية، كثير منها سطحي من نوعية "ما أطرف موقف حدث خلال التصوير؟"، دون أن يقوم أحد المهتمين الحقيقيين بفعل الأمر المنطقي: الحديث مع المبدعين عن أعمالهم، عن فهمهم للصناعة والأسلوب والخبرات التي راكموها بمرور الأعوام؛ الأمر الذي حققه النحاس في كتابه بصورة ممتعة ومفيدة.

١٩- «صلاح أبو سيف محاورات هاشم النحاس» - هاشم النحاس - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الألف كتاب الثاني ١٩٩٦

٢٠- «محاورات صلاح أبو سيف وهاشم النحاس إبهار البساطة» - أحمد شوقي - موقع عين على السينما ٧ أكتوبر ٢٠١٣ - http://www.eyeoncinema.net/Details.aspx?secid=58&nwsId=1399

١٣- «هيتشكوك - تروفو» - فرانسوا تروفو - دار المدى ٢٠١٢.



الكتاب قفز إلى ذهني، وتذكرت ما كتبته في مقالي عنه بموقع "عين على السينما" عندما قلت "وبعيدًا عن قيمة الكتاب الممتع، فقد وجدته دعوة مثالية للعمل، فصاحب الكتاب يخبرك ضمنًا في كل سطر أن عليك التحرك فورًا. ابدأ محاوراتك مع مَنْ تحترمهم من المبدعين، فصلاح أبو سيف نفسه تُوفي بعد نحو عامين من انتهاء هذه المحاورات، وإذا كان أحد لا يستطيع أن يضمن عمر الأساتذة أو حتى عمره الخاص، فإنه من العبث أن نعتبر الوجود أمرًا مسلمًا به، ولكن إذا تم تحويله لحضور مستقل بذاته على الورق، فسيبقى للأبد بعد رحيل أصحابه. رحم الله صلاح أبو سيف، وأمدّ في عمر هاشم النحاس، ولنبدأ العمل".

النية - إذن - كانت حاضرة وإن غابت عن الذاكرة، لتكون دراسة التكريم مع أزمة العثور على مدخل للكتابة هي الشرارة التي وضعتها في حيز التنفيذ. وإذا كان تروفو وبنو موجته الجديدة كانوا يعتبرون هيتشكوك أستاذًا لهم، وكان صلاح أبو سيف هو أستاذ هاشم النحاس في مرحلة من حياته، فقد أعطيت لنفسي شرف إجراء محاورات داود عبد السيد من نفس موقع الناقد المتعامل مع أستاذه، بقليل من الندية وكثير من التشبع بالسينما. كتاب قررت أن يتصدره إهداء يقول: "إلى الأستاذ هاشم النحاس.. الذي كانت محاوراته مع صلاح أبو سيف منطلق هذا الكتاب، وكان استكمالها غايته". لكن لأسباب إدارية غير مقنعة قررت إدارة المهرجان الناشر حذف الإهداء من كل كتب التكريم، ليخرج الكتاب (١٤) خاليًا من لفتة امتنان بسيطة لجهد هائل قام به الأستاذ على مدار عقود لإذكاء الثقافة السينمائية لدى القارئ المصري والعربي عمومًا!

اخترت بدء شهادتي بالموقف السابق؛ لأن الوسيلة الأمثل للتعبير عن رأي هو الإتيان بالدليل العملي عليه. وعندما أقول إن هاشم النحاس هو واحد ممن شكلوا وعيّ جيلي وثقافته السينمائية، فلا دليل أوضح من أن تأثير الرجل الذي لم ألتقه إلاّ مرات معدودة على خياري عندما كنت بصدد نشر أول كتاب يحمل اسمي، وهو حدث يعلم كل من يمتهن الكتابة قيمته.

عن اليوميات:

محاورات صلاح أبو سيف لم تكن الرافد الوحيد لتلك العلاقة الفنية الخاصة التي جمعت النحاس بأبي سيف، بل إن هناك رافدًا أساسيًّا ربما لولاه لم تكن المحاورات لتخرج للنور. وأقصد

٢٢- «داود عبد السيد.. محاورات أحمد شوقي» - أحمد شوقي - الجمعية المصرية لكتّاب ونقاد السينما ٢٠١٤.



هنا كتاب هاشم النحاس الأول كمؤلّف "يوميات فيلم"(١٥) . العمل الذي لا نحمل شبهة مبالغة إذا ما وصفناه بالريادة والفرادة في المكتبة السينمائية العربية بأكملها. الكتاب الذي قام النحاس فيه برصد قصة واحد من الأعمال الأيقونية في السينما المصرية، فيلم "القاهرة ٣٠"، متابعًا مراحل إعداده وتصويره وتجهيزه للعرض يومًا بيوم، منذ أن كان مجرد مشروع حتى خرج الفيلم للنور.

التجربة برمتها يمكن أن تعطي دروسًا كثيرة حول العملية السينمائية، ليس فقط لأن الكتاب يحمل رصدًا غير مسبوق لكيفية العمل داخل صناعة السينما المصرية خلال واحدة من أنشط مراحلها الإنتاجية، كاشفًا عن أوجه الاحترافية والقصور على حد سواء عبر توثيق دؤوب لم يُقدِم عليه كاتب آخر، ولكن أيضًا لأن علاقة الكتاب بالناقد وصانع الفيلم تمثل في تبلورها جوهر العلاقة الفريدة بين المبدع وعمله من جهة، والناقد الذي يحاول تفكيك هذا العمل من جهة أخرى. وعرض هاشم النحاس فكرة الكتاب على صلاح أبو سيف، الذي رحبّ بها، ولكنه يبدو أن ترحيبه لها كان يرجع إلى ظنه أن الكتاب طريقة مستحدثة للترويج لفيلمه - ولنفسه بالطبع كصانع سينما مجدد ومشغول بأدبيات السينما - لذلك غضب عندما قرأ النسخة النهائية منه ولم يجد فيه ما كان يتوقعه، واعتبر أن النحاس يتعمد تشويه الفيلم!

تلك لحظة خاصة جدًا في حياة كل مبدع، لحظة خروج عمله من المصنع وأمله في أن ينال الاستحسان والتقدير، لحظة يتساوى فيها مخرج شاب مع عملاق بحجم أبي سيف، طالما كانت عملية الإبداع مخلصة ونابعة من وجدان الصانع حاملة همومه. خصوصية اللحظة جعلت المخرج الكبير لا يرى قيمة ثقافية وفنية سيعترف بها لاحقًا، قيمة يحسب لهاشم النحاس مرة توثيقه لها، ومرات إصراره على نشرها كما هي، بغض النظر عن موقف الأستاذ الذي سيتغير لاحقًا عندما تنقضي اللحظة الخاصة ويعود ليحلل فيلمه وما كُتب عنه بصورة أكثر موضوعية ليستشعر أهمية ما كتبه هاشم النحاس، ودليل حدوث ذلك هو كتاب المحاورات الذي لم يكن ليتم بالتأكيد ما لم يثمّن أبو سيف تجربة "يوميات فيلم".

لذا فيمكنني القول إنه إذا ما كانت المحاورات قد أنارت في الأذهان أهمية الاقتراب من الأساتذة وتلمس ما يدور داخل عقولهم، فإن يوميات "القاهرة ٣٠" علمتنا قيمة رصد اللحظة التي لن تعود أبدًا كما كانت، وضرورة تفهم نزق المبدع لاسيما فيما يتعلق بعمله، وإن كان عمل الناقد هو

٢٣- «يوميات فيلم القاهرة ٣٠» - هاشم النحاس - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة نجيب محفوظ، ط٢، ٢٠٠٩.



تشريح المنتج الإبداعي بموضوعية ودون محاباة، فعليه أن يراعي وهو يقوم بذلك أن رد فعل المبدع اللحظي سيكون بالتأكيد مشوبًا بعاطفة تحجب الكثير من المنطق.

عن نجيب محفوظ السينمائي

كتاب ثالث لا يقل قيمةً وتأثيرًا هو "نجيب محفوظ على الشاشة"[١٦] .. دراسة هاشم النحاس الرائدة على مستوييها العام والخاص. فعلى المستوى العام هي من أوائل الدراسات العربية التي اهتمت بالعلاقة بين الأدب والسينما، الموضوع الذي صار لاحقًا من أكثر شواغل أدبيات السينما العربية (وربما العالمية أيضًا). أما على المستوى الخاص هو – بالقطع – أول دراسة تلتفت لأهمية نجيب محفوظ السينمائية، التي قد لا تقل عن قيمته الأدبية. محفوظ كان من أوائل الأدباء الذين عملوا بالسينما مؤلفًا وكاتبًا للقصة السينمائية والسيناريو والحوار، ثم صار أكثر أديب عربي يتم تحويل رواياته وقصصه إلى أفلام، بالإضافة – بالطبع – لعمله في المؤسسات السينمائية وتدرجه في العديد من مناصبها. لكن حتى صدور الكتاب مطلع السبعينيات، لم يُقدِم أحد بشكل مركّز على دراسة سينما نجيب محفوظ. بل إن دراسة أعماله الأدبية ذاتها لم تكن موضوعًا شائعًا مثل موجة الاهتمام الهائلة التي نالها – عن جدارة – بعد حصوله على جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٨٨.

في كتابه كان لهاشم النحاس الريادة في إدراك أهمية ما سيلحقه الجميع في الاهتمام به بعد قرابة العقدين. ولا أقول إن قيمة الكتاب تقتصر في كونه أول ما نُشر عن نجيب محفوظ السينمائي وليس الأديب، لكنه أيضًا دراسة فائقة الأهمية في الإبداع المقارن، تحمل دروسًا في السردين الأدبي والسينمائي على حد سواء، دروس ينبغي أن يعود إليها كل من يرغب في التصدي للعلاقة بين الأدب ـ أي أدب ـ والسينما.

عن كامل المشروع

الكتب سابقة الذكر لها مكانة خاصة في قلب وعقل كاتب هذه السطور، كيف لا وقد أثروا كما أوضحت – خاصة أول عنوانين – في خيارات جوهرية تتعلق بالممارسة النقدية والتعامل مع الإبداع والمبدعين. وإذا نظرنا لأول عملين سنجد أن القاسم المشترك بينهما هو أن نصف قوتهما تكمن في الفكرة البسيطة التي لم تخطر على بال ناقد آخر رغم بديهيتها، والنصف الثاني يأتي من

٢٤– «نجيب محفوظ على الشاشة ٤٥–١٩٨٨» – هاشم النحاس – الهيئة المصرية العامة للكتاب – الألف كتاب الثانية ١٩٩٠ (طبعة مزيدة ومنقحة من الكتاب الصادر عام ١٩٧١).

الدأب والمثابرة في تحويل الفكرة إلى نظام حياة يلتزم به الناقد خلال فترة إعداد كتابه. هذان عملان لم يُكتبا في أوقات الفراغ أو لمجرد الرغبة في إنجاز عمل منشور، وإنما هما ثمار لإيمان حقيقي بالثقافة السينمائية، ورغبة مخلصة في التفاني لتقديم الجديد والمتفرد.

لكن هل يعني هذا أن هاشم النحاس لم يبرع أيضًا في الدراسات النقدية التقليدية؟ وهل احتاج في كل مرة لأفكار متفردة، مثل: "محاورات صلاح أبو سيف" و"يوميات فيلم" كي يصنع منتجًا ثقافيًّا يضاف لمكتبة أي باحث أو ناقد أو سينمائي أو حتى متذوق للسينما ومهتم بها؟ الإجابة بالطبع: لا. قائمة العناوين العديدة التي أسهم الأستاذ هاشم بها، سواء مؤلِّفًا أو مترجمًا أو محررًا أو كاتبًا للمقدمة تشهد بما سبق، والكتب التي نعود إليها كلما احتجنا التحقق من معلومة أو إضافة حاشية أو الاعتماد على رصين مصدر موثوق باقية كنحتٍ في الزمن حسب تعبير "تاركوفسكي"، وثيقة شكلت مع إسهامات كلٍّ من: سمير فريد وعلي أبو شادي وكمال رمزي وسامي السلاموني ويوسف شريف رزق الله ورفيق الصبان وأحمد الحضري... وغيرهم من الأساتذة الكبار، ذخيرة نحتمي بها وطريق واضح يلجأ إليه كل باحث وناقد في مقتبل حياته.

وفق ما توصلت إليه من كتابات هاشم النحاس النقدية (والتي لم أجمعها كلها حتى الآن للأسف) يمكنني أن أقسّم هذه الأعمال - بخلاف الكتب المذكورة - إلى أربع مجموعات تتباين في الشكل وتتشابه في جودة المضمون.

أولاً - مجموعة الدراسات المكتملة:

التي يقوم فيها النحاس بتناول موضوع واحد بشكل متعمق، عارضًا وجوهه بدأب الباحث وعين المحلل ومبضع الجراح، ليكون الناتج أشبه بالرسالة العلمية المكتملة، لكنها رسالة مكتوبة بلغة شيقة بعيدة عن جفاف الأكاديمية المعتادة. على رأس هذه المجموعة يأتي الكتاب الممتع "الهوية القومية في السينما العربية"[١٧] والذي حتى وإن اختلفنا بمعايير الزمن الآن على رؤيته الوحدوية للأفلام العربية - رؤية وليدة زمنها وجيل صاحبها بالطبع - فمن المستحيل أن نختلف على دقته وتعرُّضه الذكي لكافة جوانب موضوع الدراسة حتى تاريخ نشرها.

وللمجموعة نفسها تنتمي الدراسة الرائدة "نجيب محفوظ على الشاشة ٤٥-١٩٨٨"، الذي كان كما أوضحنا أول بحث نقدي كامل ومتعمق في دور الأديب العالمي قبل حتى أن يدرك الجميع

٢٥- «الهوية القومية في السينما العربية.. دراسة استطلاعية مستقبلية» - هاشم النحاس - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الألف كتاب الثانية ١٩٨٦.



قيمته. الدراسة التي نشرها النحاس مطلع السبعينيات قبل قرابة العقدين من حصول محفوظ على نوبل وانفجار موضة الكتابة عنه. هاشم النحاس سبق الجميع في الانتباه لأثر أستاذ الأدب العربي في صناعة السينما، ليقدم تحليله المبكر للأعمال المحفوظية الفيلمية، وهو بالتأكيد تحليل يمتاز ببكارة وقدر أكبر من الموضوعية النابعة من عدم التقيد بأي هالة انبهار أو حاجز نفسي قد يصطدم به كل من يحاول الكتابة عن نجيب محفوظ بعد نوبل.

أما أحدث المنضمين للمجموعة فهو كتاب النحاس الحديث "عاطف الطيب رائد الواقعية المصرية المباشرة"[(١٨)] . العمل الذي يلقي نظرة بانورامية على أعمال واحد من أهم صناع الأفلام المصريين، مازجًا بين رؤية الكاتب وتأريخ أهم ما كتبه النقاد عن كل فيلم وقت عرضه، مع إضافة خلّاقة – كالعادة – من الأستاذ هاشم هي كتابة تتابع المشاهد بالتفصيل لكل أفلام عاطف الطيب، بما يعطي صورة وافية لا يوازيها أي تلخيص، ويعيد الاعتبار لأسلوب في الرصد، لم يعد متبعًا في أدبيات السينما المصرية رغم قيمته على المستوى البحثي والنقدي المتعمق.

ثانيًا - المقالات المجمعة:

النوعية الشائعة في المكتبة النقدية العربية، والتي لا تمتلك في حالات كثيرة قيمة كبيرة بخلاف الأرشفة، بل أحيانًا رغبة الناقد في إصدار كتاب دون بذل الكثير من الجهد. أما في حالة هاشم النحاس فكانت تجربة القيام بجمع عدد من المقالات في كتاب لا تتم إلا بوعي وفهم عميق، وبناءً على رغبة في امتلاك زاوية تناول بعينها أو التعبير عن تجربة خاصة.

في هذا السياق نذكر كتاب "السينما الشابة.. الموجة الجديدة في السينما المصرية"[(١٩)] الذي يبدو في ظاهره تجميعًا لمقالات النحاس عن الأفلام المعروضة خلال الأعوام الأولى من القرن الحادي والعشرين، لكن من ينظر بنظرة المُحلل للمقالات المختارة وموقف الناقد فيها من الأفلام، يفهم قيمة الكتاب كقراءة في مرحلة حافلة – على الأقل رقميًّا – من تاريخ السينما المصرية، نظرة بعين خبير لا يرغب في التعالي على شباب السينمائيين، بل يتلمس أوجه الجودة حتى في أفلام متوسطة المستوى، محاولاً دعم الأصوات والمواهب الجديدة. ويكفي دفاع الكاتب أكثر من مرة عن أعمال تعرضت لهجوم نقدي ضارٍ وقت عرضها ونجاحها التجاري، ليثبت الزمن

١٨– «عاطف الطيب رائد الواقعية المصرية المباشرة» – هاشم النحاس – المجلس الأعلى للثقافة ٢٠١٦ .

١٩ – «السينما الشابة الموجة الجديدة في السينما المصرية» – هاشم النحاس – الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة – آفاق السينما ٢٠٠٨ .

بقاءها كأفلام يحبها الجمهور ويشاهدها حتى يومنا هذا، فالنحاس – مثلاً – كان بين أسماء تُعد على أصابع اليد الواحدة دافعت عن فيلم "اللمبي" وقت أن كانت الموضة هي التنكيل بالفيلم وصنّاعه وأبطاله.

وفي الكتاب تجربة نقدية تستحق الالتفات هي الصياغة التي كتب بها النحاس نقده لفيلم "معالي الوزير" للمخرج سمير سيف؛ حيث يُقدم الأستاذ على اعتراف مثير يسجله على الورق، هو أنه عندما شاهد الفيلم لأول مرة لم يعجبه وكتب عنه نقدًا سلبيًّا، ثم أعاد مشاهدته بعد فترة ليتغير موقفه منه ويسجل رأيه في مقال إيجابي، ويقرر نشرهما معًا – المقالين – في شكل غير مألوف للمقال النقدي، ويصف الأمر في المقدمة بأنه "صورة لمأزق تعامل الناقد مع الفن المراوغ"[٢٠]، لكنني أراه أيضًا صورة للشجاعة الأدبية والشفافية في التعبير عن الرأي وتقلباته المزاجية، لا يمتلكها الكثير من النقاد الذين يعتبرون آراءهم مقدسة لا يأتيها الباطل من بين يديها أو من خلفها.

للمجموعة نفسها أيضًا ينتمي كتاب "وقائع وأحلام في مهرجانات الأفلام التسجيلية والقصيرة[٢١] الذي جمع النحاس فيه كتاباته حول النوع السينمائي الذي تخصص فيه مخرجًا، معبرًا عن تجربة لم تتح لغيره بالتواجد في مهرجانات الفيلم التسجيلي بعدة صفات؛ فكان أحيانًا مخرجًا يتنافس في المهرجان، أو مُحكّمًا يمنح الجوائز، أو ناقدًا يغطي الحدث، وحتى منظمًا ومؤسسًا لمهرجان الإسماعيلية الدولي للأفلام التسجيلية والقصيرة. تجربة ثرية كان جمع ما أسفرت عنه من كتابات أمرًا مفيدًا، لاسيما ما يتحدث منها عن مهرجانات وفعاليات اندثرت ولم يعد لها وجود في الأجندة السينمائية المحلية والعالمية حاليًا.

ثالثًا - حلقات البحث:

وهنا تبرز قيمة النحاس في مساحة أخرى من الثقافة السينمائية، كباحث مهموم بتوثيق تاريخ السينما المصرية، ومشارك فعَّال فيما يقام من حلقات بحثية وندوات نقاشية تهدف للإضافة لأدبيات السينما المصرية. النحاس تخصص في تحرير وتنظيم وإعداد الحلقات البحثية السينمائية المقامة من قبل المجلس الأعلى للثقافة بإشرافه (وهو صاحب اقتراح تنظيمها)،

---

٢٠ ( ) نُشر المقال في جريدة «القاهرة» بتاريخ ٤ فبراير ٢٠٠٣.

٢١ ( ) «وقائع وأحلام في مهرجانات الأفلام التسجيلية والقصيرة» – هاشم النحاس – الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة – آفاق السينما ٢٠٠٦.



ونشرها في مجلدات يضم كل منها تنوعًا بالغ الثراء من الأبحاث التي تتناول في كل مرة قضية أو موضوع من رحم الصناعة.

أذكر من هذه المجلدات الحلقة البحثية الأولى "السينما المصرية.. النشأة والتكوين" الذي يضم مجموعة أبحاث شيقة عن عقد الثلاثينيات الذي شهد نشأة السينما المصرية كصناعة ثابتة، وتأسس فيه أستوديو مصر، مشروع طلعت حرب الذي يُنسب له فضل كبير في تحويل السينما في مصر من نشاط يمارسه الهواة والأجانب إلى صناعة وطنية كانت يومًا أحد أهم مصادر العملة الصعبة للبلد. أما الحلقة الثالثة "السينما المصرية.. الثورة والقطاع العام" فيعد استكمالاً تطرح الأبحاث فيه مرحلة بالغة الأهمية والثراء فنيًّا ورقميًّا، وهي الفترة بين ١٩٥٢ و١٩٧١، وقت صعود نجم القطاع العام وإنتاج الدولة للأفلام، المرحلة التي شهدت إنتاج نسبة كبيرة من الأعمال الأيقونية المصرية.

وفي حلقتي البحث على حد سواء تجتمع الدراسات النقدية مع التحليلات السياسية والاجتماعية، مع الرصد التأريخي والإحصائيات الضرورية لفهم طبيعة كل مرحلة. وفي الحلقتين يتبدّى دور هاشم النحاس واضحًا كمشرف ومحرر أسهم بشكل فعال في إضافات حقيقية يمكن اعتبارها مصادر مهمة يرجع لها كل من يحاول تناول الحقبتين المذكورتين. وللأسف تفتقد مكتبتي الحلقة البحثية الثانية "السينما المصرية.. التأصيل والانتشار ١٩٣٥ - ١٩٥٢"، بينما لايزال الجميع يترقبون بشغف نشر الحلقة الرابعة "السينما المصرية.. الانفتاح والواقعية الجديدة وما بعدها ١٩٧٣ حتى آخر القرن"، التي أقيمت بالفعل ومازال مجلدها تحت الطبع.

رابعًا - الترجمات:

ويتراوح فيها إسهام هاشم النحاس بين كتابين قام بترجمتهما بنفسه هما: "كيف تعمل المؤثرات السينمائية" و"التكوين في الصورة السينمائية"، وكتاب شارك في ترجمته مع آخرين هو "موسوعة تاريخ السينما في العالم"، بالإضافة إلى عناوين أخرى عديدة قام بمراجعتها أو كتابة مقدمة لتراجمها.

ختامًا، ما سبق ليس حصرًا ولا تحليلاً، لكنه مجرد تحية إنسانية بسيطة لأستاذ ورائد سينمائي كبير، وتعبير عن امتنان لمشروع سينمائي وثقافي صاغه صاحبه بحبٍ وتفانٍ ودأب لا يتناقص بمرور الأعوام. شكر من جيلي للأستاذ هاشم النحاس أطال الله بقاءه بيننا، ومتّعنا بصحبته وكتاباته وأفلامه.



"نيل" هاشم النحاس وما فعله في حياتي

ضياء حسني

ناقد سينمائي

عند التحاقي بالمرحلة الإعدادية كانت مصر قد شهدت حرب أكتوبر، من بعد حركة طلابية طالبت بتحرير الأرض، وشهدت الجامعات المصرية نوعًا من الحرية؛ مما جعل نشاطها يتضمن بعض العروض السينمائية. وكان لي قريب يدرس في (معهد التعاون)، وأقنع والدي باصطحابي أنا وأخي لأحد تلك العروض، وكان الفيلم المعروض أجنبيًّا لا أذكره على وجه التحديد، وإن كنت أعتقد أنه فيلم "زوربا اليوناني"، وكنا نظن - أنا وأخي - أننا سنشاهد أحد الأفلام التي اعتدنا على مشاهدتها في السينمات الصيفي التي كانت منتشرة حولنا في حي السيدة زينب في ذلك الوقت، لكن آمالنا كُلِّلت بالخيبة، وقتلنا الملل، حتى إن أخي غلبه النعاس.

لكن قبل عرض الفيلم عُرض علينا فيلم قصير تسجيلي ذكّرني بأيام المدرسة والعروض السينمائية في طفولتي، لكن هذه المرة لم يكن الفيلم يشابه الجريدة الناطقة التي كانت تُعرض علينا، بل إن عنوانه لم أفهمه، "النيل أرزاق"، وظللت أعتقد أن العنوان هو النيل الأزرق وهناك خطأ إملائي، لم تكن تلك هي صدمتي فقط، بل قد أتت الصدمة من أني شهدت نيلاً آخر غير النيل الذي كنت أشاهده طوال الوقت. شهدت نيلاً تعيش على ضفافه مجموعة من البشر لم أكن ألاحظهم مع أني كنت أراهم كثيرًا. فالنيل أرزاق الذي صنعه هاشم النحاس كشف لي أبعادًا مختلفة لما كنت أشاهده بوجه نظر سياحية، وجهة نظر أحد أبناء موظفي الطبقة المتوسطة من سكان المدينة؛ فقد كنت أشاهد مراكب الصيد على مياه النيل والزوجة تمسك بالمجدافين لزوجها الذي يلقى بشباكه في النيل بحثًا عن الرزق، بنظرة غيره. فلم أكن أفهم كيف يمنعني أبي من ركوب مركب في النيل، وينهاني بعنف عن ذلك، في حين أني شهدت كثيرًا في جولاتي على شط النيل سيدات يمسكن بالمجدافين ويقمن بتسيير المركب، وبما أني أحد أطفال تلك الفئة الاجتماعية كانت السيدات بالنسبة لنا "هوانم"، فكيف يُسمح للهوانم بالتجديف وأنا لا.

مع "النيل أرزاق" أدركت أن ما كنت أشهده تباعًا ليس نزهة نيلية ولا رحلة ترفيهية، بل هي الحياة البسيطة لفئة تعيش وتحيا في هذا القارب الصغير. فقد كُتب لنا أن نعيش على البر ونحلم بالنزهة على النيل مرة كل فترة، ولكن هناك من يعيش على سطح النيل داخل قارب هو كل عالمه ومصدر رزقه، ويحلم بعطلة أو نزهة على البر. وكذلك الحال لكل العمال الحفاة الذين يحملون الأحجار على ظهر الصندل النيلي ليقوموا بنقلها، ليسوا حفاة حتى لا يتلفوا أحذيتهم أو يقطعوا "شباشبهم" من الماء، كما كنا نعتقد أنه هذا هو السبب في منع أمهاتنا لنا من لبس أي شيء في أقدامنا عندما كنا نذهب لشاطئ البحر مع رحلات منظمة مع عمل أبي.



قلب الفيلم العالم الذي كان مرتبًا ومستكينًا داخل عقلي، وجعلني أشاهد ما كنت أشاهده دومًا لكن بشكل مختلف، أن أعيد اكتشاف المكتشف، لكن الصدمة الكبرى التي تلقيتها من فيلم هاشم النحاس وشكلت إحباطًا لي، بل جعلتني أعتقد بأنه فيلم فاشل، هي عدم وجود صوت هذا المعلق الذي اعتدت عليه في "جريدة مصر الناطقة" منذ أيام المدرسة، أين هذا الصوت الذي يرشدني ويأخذ بيدي ويريني الطريق الصحيح ويوضح لي ما يقصده الفيلم؟! وما هو الهدف منه، ويجعلني أتبنى وجهة نظره، هل يمكن أن يكون هناك فيلم تسجيلي بدون صوت يأتي من خارج الكادر، أو من خارج الصورة ليرشدني؟!

وظللت طوال مدة عرض الفيلم الطويل، الذي لا أتذكر سوى أنه كان مملاً بالنسبة لي في ذلك الوقت، أستشيط غضبًا على هاشم النحاس الذي لم أكن أعرف اسمه في ذلك الوقت الذي كسر لي صنم السينما التسجيلية التي عرفتها وعشقتها من خلال يوميات الجريدة الناطقة، ويوميات الزعيم عبد الناصر ومن بعده الرئيس السادات بطل الحرب والسلام، وقصة بناء السد وتحويل مجرى النيل. وبعد أن كبرت ودخلت مجال الاهتمام بالشأن العام أخذ فيلم هاشم النحاس يعود من بعيد لمخيلتي وكأنه النور في نهاية النفق المظلم، ويؤكد لي أنه كان على حق، وأن من كانوا يأكلون السمك في أحد المطاعم على ضفاف النيل دون اكتراث لحال من اصطادوا لهم هذا السمك، والعاملين دون كلل على ضفاف النهر، هم نموذج مصغر لمصر والمحددين لمسارها، فالعاملون في أقصى البلاد على ضفاف النيل هم الغالبية العظمى من هذا الشعب المطحون، الذين لا صوت لهم، وعندما يكون لهم صوت يكون في شكل هبة اجتماعية تُقمع سريعًا ليعودوا إلى سابق عهدهم، بالرغم من أنهم وقود الحروب وعبيد العمل المستمر، وأما الجالسون في المطاعم يأكلون ثمار ملح الأرض من الكادحين فهم من يطالبون بالمزيد والمزيد من الاستهلاك حتى لو كان ثمن ذلك مصير بلدهم نفسه، المهم متعتهم الشخصية تزيد، وملكياتهم تزيد.

جعلني فيلم هاشم النحاس أهتم بالسينما التسجيلية من البداية، وأن أقرأ أول كتاب بالعربية عن السينما التسجيلية العالمية وقع تحت يدي، وعندما سافرت لدراسة السينما كان كل اهتمامي هو مشاهدة كل الأفلام التي قرأت عنها، تلك التي بها معلق كمعلق الجريدة الناطقة بصوته الرخيم، وتلك التي بلا معلق كفيلم الأستاذ هاشم النحاس.

لقد أخرج "النيل أرزاق" لهاشم النحاس المصريين من سينما البروبوجندا والإرشاد القومي وسينما الشئون المعنوية، ليدخل بهم في عالم سينما التأمل، سينما الموقف من الواقع وعناصره، سينما المواطن البسيط الكادح في حياته اليومية الخشنة. تحية لهذا الفنان الرائد في مجال السينما التسجيلية، والذي بدأ عالم سينما مختلفًا؛ لتأتي من بعده الكثير من المواهب تبني سينما تغير المجتمع وليس سينما السيطرة عليه.



أستاذي هاشم النحاس

شريف الدالي - مدرس مساعد
المعهد العالي للإعلام وفنون السينما

منذ طفولتي وأنا عاشق للسينما، وكانت متعتي الحقيقية عندما تطفأ الأنوار بدار العرض تأهبًا واستعدادًا لبداية الفيلم. ونظرًا لأني ابن الثمانينيات، فكانت تسبق بداية كل فيلم الجريدة السينمائية. وكانت تمر بي الخمس عشرة دقيقة – مدة عرضها – كأنها دهر؛ حيث كنت أشعر بملل رهيب، وأنتظر انتهاءها بفارغ الصبر.

أما في منتصف التسعينيات، التحقت بالمعهد العالي للإعلام وفنون الاتصال، وإذ بي أفاجأ بأني سأدرس مادة "سينما تسجيلية". فتذكرت لحظات الملل التي كانت تمر بي أثناء مشاهدتي الجريدة السينمائية – كأحد أشكال الأفلام التسجيلية – بدور العرض السينمائي، وتأكدت في هذه اللحظة أنني سأعاني كثيرًا عند دراستها.

وفي بداية الألفية الثالثة، تم تعييني معيدًا بالمعهد نفسه، وحدثت المفارقة حيث قررت أن أتخصص في مادة "السينما التسجيلية".

وبين مللي وكرهي للجريدة السينمائية بشكل خاص، والأفلام التسجيلية بشكل عام، وبين حبي الشديد لها لدرجة رغبتي في التخصص بها، رحلة يرجع الفضل فيها لأستاذي ومعلمي الجليل "هاشم النحاس". لن أقول الناقد والفنان والمثقف والمخرج، فكل هذه الوجوه لا تحتاج لقلمي، ولذلك فأنا أكتب عن الوجه الخفي في حياته والوجه الذي دائمًا أراه فيه، الأستاذ والمعلم، فالدروس التي تعلمتها وتعلمها كل جيلي وزملائي بالمعهد وطلابه بلا أدنى مبالغة لا تُعد ولا تُحصَى. وسأحاول في هذه السطور القليلة في عددها الكبيرة في قيمتها أن أكتب عن هذه الرحلة.

كيف تصبح متذوقًا للفن؟

يبدأ الدرس الأول مع الأستاذ حينما كنت طالبًا، فكانت كل محاضرة عبارة عن رحلة عميقة في بحر السينما التسجيلية نغوص فيها بعين فنان وعدسة مبدع، وكنا نمر بهذه الرحلة من خلال ثلاث مراحل:



المرحلة الأولى: ندرس بها تاريخ السينما التسجيلية في مصر من خلال الإبحار في عالم رواد السينما التسجيلية: " محمد بيومي – جمال مدكور – حسن مراد "، والتعرف على اللبنة الأولى في الأفلام التسجيلية ونشأتها. وأذكر هنا أننا شاهدنا مجموعة من الأفلام النادرة للفنان الرائد "محمد بيومي"، مثل: "استقبال الشعب المصري للزعيم سعد زغلول عند عودته من المنفى"، وتعرفنا أيضًا على أولى محاولاته في عمل جريدة سينمائية وهي جريدة "آمون" التي شاهدنا مجموعة من أعدادها. وأذكر جيدًا نظرات الغيرة في عيون كثير من زملائي بمعاهد وكليات الإعلام الأخرى؛ لأنهم لم يتسن لهم مشاهدتها.

وينتقل بنا التاريخ السينمائي التسجيلي مع أستاذي "هاشم النحاس" إلى آباء السينما التسجيلية "سعد نديم – صلاح التهامي – وعبد القادر التلمساني" وإسهاماتهم ودورهم المهم في السينما التسجيلية، وحتى اليوم لا أنسى أفلامهم التي استمتعت بمشاهدتها معه في محاضراته وتحليله العميق لها "أربعة أيام مجيدة لصلاح التهامي، فنون الخط العربي لعبد القادر التلمساني".

المرحلة الثانية: وهي – في نظري ونظر كل زملائي – الخطوة الأولى التي جعلتنا ندرك أن حبنا للسينما قبل هذه المحاضرات كان حب المراهقة، وهي مرحلة "اللغة السينمائية". وتعلمنا معه كيفية توظيف "أحجام اللقطات، حركات الكاميرا، زوايا التصوير، اختزال العمق، الإضاءة، المونتاج، الموسيقى، المؤثرات الصوتية، التعليق"، وكانت لكل منها محاضرة خاصة بها. فاكتشفنا أن نظرتنا عند مشاهدة أي فيلم تسجيليًّا كان أو دراميًّا اختلفت تمامًا. فنحن لم نعد نشاهد الأفلام، بل نقرأ اللغة السينمائية لذلك الفيلم.

المرحلة الثالثة: تُعتبر التطبيق العملي لكل ما سبق، فختام كل محاضرة كان بمشاهدة أحد الأفلام التسجيلية، وبطل كل فيلم هو عنصر اللغة السينمائية الذي تمت مناقشته، فمثلاً إذا كان موضوع المحاضرة اللقطة القريبة كأحد أنواع أحجام اللقطات فيكون الفيلم المعروض معتمدًا بشكل أساسي على اللقطة القريبة. ولم نكن نعتبر هذا الجزء محاضرة، بل كان حلقة نقاش حول الفيلم، فكان الفنان "هاشم النحاس" لا يشرح لنا أو يلقننا بل يتبادل معنا الآراء بكل حرية. وهكذا كانت محاضرات الفنان الأكاديمي "هاشم النحاس" في السينما التسجيلية تحمل بصمةً فنيةً يدرسها أكاديمي وبصمة أكاديمية بحس فنان. وبالتالي تصنع من الطالب ليس فقط مخرجًا تسجيليًّا، بل تخلق لكل طالب حسًا فنيًّا، ناقدًا، ومتذوقًا للفيلم التسجيلي خاصةً وللفن عامةً.



كيف تصبح أكاديميًّا؟

مرت الأيام بعد تخرجي في المعهد وتم تعييني معيدًا، وكان الحظ حليفي حيث عملت مساعدًا لأستاذي في مادته "السينما التسجيلية". وإذا كانت المرحلة السابقة علمتني كيف أكون متذوقًا للفن كما ذكرت سلفًا، فهذه المرحلة أعتبرها هي الأهم في حياتي المهنية الأكاديمية. فكل محاضرة أحضرها لأستاذي أشعر أنني مازلت طالبًا ولست معيدًا فكل مرة أتعلم درسًا.

كما ذكرت سلفًا لم تكن محاضرات أستاذي تعتمد على التلقين المعتاد في كل مراحل التعليم، سواء المدرسي أو الجامعي، بل كان حريصًا على أن يُخرج ما بداخلنا من فن فكانت حلقات نقاش فنية وثقافية. وأذكر مرة أنه كان يعرض للطلاب أحد الأفلام فعلقت إحدى الطالبات على لقطة من اللقطات، وكنت قد شاهدت الفيلم مرارًا معه ولكن هذه الملحوظة لم نقف عندها من قبل؛ ففوجئت به يقول: "عندك حق فعلاً.. أنا شفت الفيلم كتير بس أول مرة ألاحظ هذه الفكرة".

وكانت جملته الشهيرة - التي اكتشفت دون أن أدري أنها لا تترك لساني أبدًا — في كل محاضراته: "دي وجهة نظري.. قد تختلف أو تتفق معها".

ولا أنسى في هذا السياق موقفًا وقفت أمامه متأملاً ومتعمقًا ومندهشًا في الوقت ذاته، فكنت في إحدى المرات أقرأ له إجابات الطلاب في ورق الامتحان، وأثناء قراءتي لإحداها سألني عن رأيي في إجابة الطالب فقلت: "إجابته خطأ". فابتسم لي قائلاً: "عندك حق الولد ده ماذاكرش وبيألف.. بس اجتهاده وتأليفه صح جدًّا وحلو جدًّا". وطلب مني إعطاءه درجة عالية، وأحضر أوراقه الشخصية وطلب مني أن أملي عليه إجابة الطالب ليضيفها عنده.

لم يخجل الأستاذ "هاشم النحاس" - صاحب واحد من أهم الأفلام التسجيلية على مستوى العالم في القرن العشرين - أن يكتب إجابة طالب "بيألف" ليضيفها إلى معلوماته الخاصة.

وبرغم مرور الزمن لم يتوقف أستاذي عن متابعة كل ما هو جديد، سواء في الفن أو في المجالات الأخرى؛ ولذلك كان تفاعله دائمًا مع طلابه مثار إعجاب الجميع. فلا أنسى مناقشاته معهم عن أحدث الأفلام وأحدث الـ(تكنيكات) في الأفلام والتصوير وغيرها، حتى إنه في إحدى المحاضرات كان الأستاذ يدافع عن أحد الأفلام - التي تُسمّى مجازًا أفلام الشباب - بينما يهاجمها بعض الطلاب. وهذا ما يفتقده الكثير من الأكاديميين، فيشعر الطلاب أحيانًا كثيرة بفجوة كبيرة بينهم وبين أساتذتهم. هذه الفجوة التي لم يشعر بها أبدًا أحد من تلامذته في



محاضراته. ولذلك كثيرًا ما كنت أسمع همس الطلاب "نشعر وكأنها حلقات نقاش أو صالونات ثقافية أكثر منها محاضرة". وهذا الفكر الحيوي المتجدد تترجمه أفلامه، فبالرغم من توقفه عن التدريس منذ فترة إلا أن هذه السمة مازالت موجودة بأفلامه. فلا يمكن أن يمر عام دراسي دون أن أعرض ضمن الأفلام التسجيلية التي أناقشها مع طلابي فيلمه الخالد "النيل أرزاق"، ضمن مجموعة أخرى من الأفلام التي تنتمي لجيل الشباب. ولكن المفاجأة أن كل عام يجمع الطلاب أن أفضل فيلم هو فيلم "النيل أرزاق".

وإذا كانت هناك أجيال تعلمت من الفنان "هاشم النحاس" الإخراج والنقد والتذوق الفني، فأنا وكل زملائي وطلابه نعتبر أنفسنا أكثر حظًا فنحن تعلمنا منه كيف تكون أكاديميًّا وقدوة لكل طالب بفكرك وسعة صدرك ومتابعتك المستمرة لكل ما هو جديد حتى تكسر أي فجوة. ولم يقل لي يومًا أيًّا من هذه الكلمات ولكن كل موقف مر بي معه علمني الكثير.

ولا أنسى يومًا جاءتني طالبة وقالت لي: "أكتر حاجة بنحبها فيك إنك بتسمع لوجهات نظرنا". وأيضًا تعليق طالب آخر: "محاضرات حضرتك تمتاز بالتفاعل المستمر بينك وبيننا". فأجبت بدون تفكير أو تردد: "هذا ما تعلمته من أستاذي هاشم النحاس".

لقاء أسبوعي كل يوم

أعتبر نفسي الأكثر حظًا بين زملائي لأن علاقتي بالأستاذ "هاشم النحاس" لم تقتصر قط على المحاضرات داخل أسوار المعهد العالي للإعلام وفنون الاتصال، ولكن امتدت للقاءات شبه أسبوعية في منزله.

وبالطبع، هذه اللقاءات هي عبارة عن صالونات ثقافية، فكنت أذهب لأقرأ له مجموعة من الصحف والمجلات والكتب. وتنوعت هذه القراءات ما بين المجالات الثقافية والفنية والسياسية والفلسفية وغيرها التي كان حريصًا على متابعتها. وكان من الممكن ألا تتعدى هذه اللقاءات مجرد جلسات يقرأ فيها التلميذ لأستاذه. ولكن الأستاذ الذي لا يبخل إطلاقًا على تلاميذه بشكل عام، يأبى أن تكون الاستفادة من زاوية واحدة، بل كان حريصًا على أن تكون الاستفادة مزدوجة. فأولاً كان حريصًا على أن يختار موضوعات تناسب اهتماماته وفي الوقت ذاته مفيدة لي، ثانيًا كنت أثناء القراءة يستوقفني ليشرح لي ما يتعذر على فهمه. ولم تقتصر تعليقاته فقط على المعلومات التي يتضمنها الموضوع المقروء ولكن أيضًا يناقشني في أسلوب الكتابة خاصة في المقالات النقدية.



وفي إحدى المرات، فوجئت به يقترح أن يكون لقاءنا يوم الخميس من كل أسبوع الساعة السابعة مساءً، فوافقت دون أن أعرف السبب.

وبالفعل ذهبت في الوقت المحدد وبدأنا في القراءة إلى أن دقت الساعة التاسعة مساءً فوجدته يقول لي: "كفاية كده أنا محضر لك مفاجأة" فنظرت له متسائلاً، فأجاب: "أنا عارف إن معندكش دش فاخترت أن يكون لقاؤنا يوم الخميس لنشاهد سويًّا برنامجين مهمين - من وجهة نظري- برنامج (مع هيكل) على قناة (الجزيرة) وبعده برنامج (سهرة شريعي) على قناة (دريم)". وقفت مشدوهًا أمام هذا الرجل الذي يفكر دائمًا في طلابه وتلاميذه، وأمام حرصه الدائم على مساعدتهم وإفادتهم.

ولكن رغم انتهاء تلك السنوات إلا أن كل درس فيها مازال في ذاكرتي، ومازال بمثابة المنهج والطريق الذي أسير عليه كل يوم وأسلكه في حياتي المهنية والأكاديمية".

ومازال عطاء "هاشم النحاس" مستمرًا لا ينتهي، فهو شغوف باستمرار بمتابعة طلابه ومساعدتهم، فلا يتأخر عن حضور مناقشات رسائل الماجستير والدكتوراه لأحد طلابه، أو حضور عروض خاصة لأعمالهم، أو مساعدتهم وإمدادهم بكل ما يملك من معلومات وكتب. فمازلت أتذكر حينما قابلته مصادفةً في عزاء أحد الأصدقاء وأخذ يقترح عليّ إضافة أفكار لرسالة الماجستير. وكذلك أتذكر حينما ذهبت له بمنزله لأخذ رأيه في موضوعات رسالة الدكتوراه ولم يبخل عليّ بأيّ معلومة برغم ظروفه الصحية وأمدّني بالكثير من المعلومات. لا أنسى أيضًا حرصه على حضور مناقشة رسالة الماجستير سواء الخاصة بي أو بزملائي من طلابه. وتجلّى هذا واضحًا حينما طلبت منه يومًا نسخة من بعض الأفلام التسجيلية التي كان يعرضها لنا في محاضراته لكي أعرضها في محاضراتي، ففوجئت به برغم ظروفه الصحية يعد لي C.D عليها مجموعة من الأفلام ويقول لي: "أنا اخترتلك مجموعة من الأفلام المهمة..أنا يهمني تكون دكتور ناجح".

وحقيقة الأمر لا تكفي الصفحات لكي أحكي كل مواقف أستاذي "هاشم النحاس" فعطاؤه لكل طلابه وتلاميذه لا ينتهي وغير محدود، فهذه مجرد نماذج صغيرة لمواقف كثيرة وعميقة في معناها.

فـ"هاشم النحاس" ليس مجرد مدرسة فنية أو ثقافية، بل هو مدرسة أكاديمية.. مدرسة يجب أن يتعلم منها الأكاديميون قبل الطلاب.



هاشم النحاس

السيرة الذاتية

- الاسم: هاشم أحمد سليمان النحاس.
- تاريخ الميلاد: ٢٧ مارس ١٩٣٧.
- الشهادات:

١- دبلوم في التربية (معهد المعلمين بالزيتون ١٩٥٦).

٢- ليسانس آداب الدراسات الفلسفية والاجتماعية (جامعة عين شمس ١٩٦١).

٣- دبلوم معهد السيناريو ١٩٦٤.

٤- دبلوم الدراسات العليا في السينما (سيناريو وإخراج) المعهد العالي للسينما ١٩٧٢.

- المسار الوظيفي والخبرة الفنية:

- مدرس بالمدارس الإعدادية ١٩٥٦- ١٩٦٣.
- عضو قسم قراءة النصوص، ثم قسم السيناريو (المؤسسة العامة للسينما) ١٩٣٦-١٩٦٧.
- مخرج ومنتج فني في المركز القومي للأفلام التسجيلية، ثم المركز القومي للسينما ١٩٦٧-١٩٨٧.
- مدرس للسينما بأكاديمية الفنون (جامعة بغداد) ١٩٧٥ – ١٩٧٩.
- المشرف على الشئون الفنية بالمركز القومي للسينما ١٩٨٧-١٩٨٩.
- رئيس المركز القومي للسينما ١٩٩٠-١٩٩٣.
- مستشار (وزير الثقافة) لشئون السينما ١٩٩٣-١٩٩٧.
- أستاذ (غير متفرغ) للسينما التسجيلية بكلية الإعلام - معهد الإعلام – جامعة ٦ أكتوبر (١٩٩٨-٢٠٠٥).
- أستاذ متميز (غير متفرغ) للسينما بالجامعة الأمريكية (القاهرة).

- النشاط الثقافي العام:

- رئيس مجلس الإدارة المنتخب لجمعية «نقاد السينما المصريين» ١٩٨٠-١٩٩٠.
- عضو لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة (بصفته الشخصية) منذ عام ١٩٨٠.
- عضو شعبة الفنون بالمجالس القومية المتخصصة منذ عام ١٩٨٦.



- المشرف على سلسلة الكتاب السينمائي بالهيئة العامة للكتاب منذ عام ١٩٨٦.
- عضو اللجنة العليا وعضو لجنة اختيار الأفلام لمهرجان القاهرة السينمائي الدولي ١٩٨٦ حتى ١٩٩٧.
- عضو لجنة الفنون الاستشارية لمكتبة الإسكندرية ٢٠٠٣-٢٠٠٥.

- من إسهاماته الثقافية:

- كتب وأخرج ٤٠ فيلمًا تسجيليًّا حتى الآن (انظر قائمة الأفلام).
- قدم للسينما (١١) كتابًا تأليفًا، و (٣) كتب ترجمة، و (٦) كتب مراجعة للترجمة (انظر قائمة الكتب).
- أشرف على إصدار أكثر من ٣٠ كتابًا سينمائيًّا معظمها يمثل سلسلة الكتاب السينمائي (الهيئة العامة للكتاب) (انظر قائمة الكتب).
- عضو مؤسس لمعظم الجمعيات السينمائية الثقافية في القاهرة: بدايةً من جمعية الفيلم ١٩٦٠، ثم جمعية نقاد السينما المصريين وجمعية التسجيليين المصريين وجماعة السينما الجديدة، بالإضافة إلى أنه عضو مؤسس لاتحاد التسجيليين العرب.
- عضو لجنة تحكيم في العديد من المهرجانات السينمائية الدولية والمحلية. (انظر قائمة المهرجانات التي شارك في عضوية أو رئاسة لجان التحكيم بها).
- مؤسس ومدير مهرجان الإسماعيلية القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة ١٩٨٧، ثم الدولي (١٩٩٠ – ١٩٩٣).
- فضلاً عن الندوات التي لا تُحصى شارك وقام بتنظيم العديد من المؤتمرات وأسابيع الأفلام وحلقات البحث السينمائية، وآخرها ثلاث حلقات بحث عن تاريخ السينما المصرية خلال الأعوام الثلاثة الأخيرة على التوالي ٢٠٠٨/ ٢٠١٠. يختص كل منها بمرحلة من مراحل تاريخ السينما المصرية، وقام بتحرير ما جاء من أبحاث في كل منها في مجلد خاص.

- الجوائز التي حصل عليها:

— حصلت أعماله على العديد من الجوائز (المحلية والدولية).. أولى جوائزه جائزة المجلس الأعلى للآداب والفنون سنة ١٩٧٢ عن البحث: المشكلة الجمالية للإعداد السينمائي من الرواية إلى الفيلم. وهو البحث الذي كان أساس كتاب نجيب محفوظ على الشاشة فيما بعد (انظر قائمة شهادات وجوائز الأفلام).



- تكريمات في الخارج والداخل:

- اختيرت أفلامه لتمثل مصر رسميًّا في أسابيع الأفلام المصرية بالخارج، وفى معظم المهرجانات الدولية المهمة للأفلام التسجيلية والقصيرة، مثل: لندن (إنجلترا)، نيون (سويسرا)، كراكوف (بولندا)، أوبر هاوزن، وليبزج (ألمانيا)، ليل، وكليريموفيران وسينما الحقيقة (فرنسا)، خريبكا، أغادير (المغرب)، بولونيا (إيطاليا)، مونتريال (كندا). «المرجع: ملفات إدارة المهرجانات بالمركز القومي للسينما».
- تم تكريمه بالمهرجان القومي للسينما المصرية «١٩٩٥»، وأصدر المهرجان كتابًا عنه باعتباره أحد رواد السينما التسجيلية والثقافة السينمائية في مصر. كتبته الناقدة الصحفية خيرية البشلاوي. وكان تكريمه في المناسبة نفسها مع تكريم كلٍّ من: صلاح أبو سيف عن السينما الروائية، وفاتن حمامة عن التمثيل (نساء)، ومحمد توفيق عن التمثيل (رجال).
- احتفالاً بمئوية السينما العالمية ١٩٩٥ اختير فيلم "النيل أرزاق" ضمن برنامج "١٠٠ فيلم من القرن" الذي قدّمه المهرجان الدولي للأفلام القصيرة في كليريموفيران (فرنسا).

بالإضافة إلى ما تقدم الرجاء الرجوع إلى قائمة التكريمات الشخصية لمجمل أعماله أو لدوره في الثقافة السينمائية.



الإنتاج الفني والثقافي

أولاً - قائمة الأفلام:

من أفلامه التسجيلية التي نالت تقدير النقاد، ومنها ما نال الجوائز العالمية والمحلية، وهي من إنتاج المركز القومي للسينما، فيما عدا ما يُذكر جهة إنتاجه، ما يلي:

(أ) عن الإنسان المصري (الحياة اليومية في بيئات مصرية مختلفة):

١. النيل أرزاق (إنتاج ١٩٧٢): الناس البسطاء الذين يستمدون رزقهم من النيل في القاهرة (١٠ق).
٢. مبكي بلا حائط: عن فرحة الناس بمحتويات معرض الغنائم – ١٩٧٤ (١٠ق).
٣. الناس والبحيرة: مظاهر الحياة المرتبطة ببحيرة المنزلة – ١٩٨١ (١٤ق).
٤. في رحاب الحسين: عن مظاهر الحياة التي خلقها جامع الحسين حوله – ١٩٨١ (٢٠ق).
٥. البئر: عن بعض مظاهر حياة البدو على الساحل الشمالي – ١٩٨٢ (٢٠ق).
٦. توشكى (يوم في حياة قرية نوبية) – ١٩٨٢ (٢٠ق).
٧. خيامية: عن فن الخيامية واستخداماته في حياتنا اليومية – ١٩٨٣ (٢٠ق).
٨. شوا أبو أحمد (يوم في حياة أسرة ريفية) – ١٩٨٣ (١٠ق).
٩. سيوة (الإنسان والأرض والتاريخ) – ١٩٨٧ (٤٥ق).
١٠. ناس ٢٦ يوليو (إنتاج ٢٠٠١) (٣٠ق).

(ب) عن الأعلام:

١. نجيب محفوظ ضمير عصره – ١٩٨٩ (٤٠ق).
٢. صلاح أبو سيف يتذكر (فيديو): إنتاج التليفزيون المصري (٣٠ق).
٣. رموز مصرية: نجيب محفوظ (فيديو): إنتاج ٢٠٠٣ – إنتاج قناة دريم (٢٦ق).

(ج) عن العمارة والفنون التشكيلية:

١. الحجر الحي (ترميم أبو الهول) تم تصويره خلال عام من العمل في الترميم (٢٠ق).
٢. منمنمات تركية (إنتاج ١٩٦٩) (١٠ق).
٣. أنين الروح (الآثار المصرية: الإسلامية، القبطية، اليهودية التي جمع بينها ما أصابها من الزلزال) ١٩٩٢ - إنتاج المجلس الأعلى للآثار (٢٠ق).
٤. قوارير (محمد مندور) (٨ق).



٥. نداء (أحمد نوار) (٥ق).

٦. ألوان (فاروق حسنى) (٧ق).

٧. عروس البحر (أزميرالدا) فيديو: إنتاج التليفزيون المصري (١٠ق).

٨. صيحة (أحمد شيحة) فيديو: إنتاج التليفزيون المصري (١٠ق).

٩. بشارة (محمود سعيد) فيديو: إنتاج التليفزيون المصري (١٠ق).

(د) عن التعمير والتنمية:

١. افتتاحية للبناء: إنتاج ١٩٧٤. (١٠ق)

٢. أحلام شابة (فيديو): إنتاج الصندوق الاجتماعي للتنمية. (٣٠ق)

٣. معا في أسوان (فيديو): إنتاج الصندوق الاجتماعي للتنمية. (٣٠ق)

٤. في طريق التنمية (فيديو): إنتاج الصندوق الاجتماعي للتنمية. (١٠ق)

(ثانيا) قائمة الكتب:

(أ) التأليف:

١. يوميات فيلم: (المؤسسة المصرية للتأليف والنشر- طبعة أولى ١٩٦٧).
(الهيئة العامة للكتاب- طبعة ثانية ٢٠٠٩).

٢. نجيب محفوظ على الشاشة: (الهيئة العامة للكتاب - طبعة أولى ١٩٧٥ وثانية ١٩٩٠).

٣. دراسات سينمائية: (وزارة الثقافة العراقية — بغداد ١٩٧٧).

٤. الروائي والتسجيلي: (وزارة الثقافة العراقية — بغداد ١٩٧٩).

٥. الهوية القومية في السينما العربية: (الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦).

٦. مستقبل السينما التسجيلية في مصر: (المركز القومي للسينما ١٩٩٠).

٧. بركات كروان السينما المصرية: (مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي ١٩٩٤).

٨. صلاح أبو سيف.. محاورات: (الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٦).

٩. السينما والدولة: (رسائل جمعية النداء الجديد ١٩٩٧).

١٠. وقائع وأحلام في مهرجانات الأفلام التسجيلية والقصيرة: آفاق السينما — قصور الثقافة ٢٠٠٦.

١١. السينما الشابة: (آفاق السينما — قصور الثقافة ٢٠٠٨).

١٢. عاطف الطيب رائد الواقعية المصرية المباشرة: (المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠١٦).



(ب) الترجمة:

١. كيف تعمل المؤثرات السينمائية: (صدر عام ١٩٦٢) عن المؤسسة المصرية للتأليف والنشر.

٢. التكوين في الصورة السينمائية: (الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٣).

٣. موسوعة تاريخ السينما في العالم - ٣ أجزاء (مع آخرين): المركز القومي للترجمة – صدر الجزء الأول ٢٠١٠.

(ج) مراجعة الترجمة (من الإنجليزية):

١. التذوق السينمائي، آلان كاسبيار، ترجمة: وداد عبد الله.

٢. نظريات الفيلم الكبرى، دادلي أندرو، ترجمة: د. جرجس الرشيدي.

٣. كتابة النقد السينمائي، تيموثى كوريجان، ترجمة: د. جمال عبد الناصر.

٤. معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة وإعداد: خيرية البشلاوي.

٥. السينما العربية والأفريقية، روى أرمز، ترجمة: د. سهام عبد السلام.

٦. موسوعة تاريخ السينما في العالم - ٣ أجزاء (مع آخرين).

(د) مقدمات:

كتب المقدمات للكتب التالية:

١. أفلامي مع عاطف الطيب (آفاق السينما – هيئة قصور الثقافة) تأليف سعيد شيمي.

٢. أطياف وظلال (آفاق السينما) تأليف عبد الحميد حواس.

٣. أزمة البطل الوحيد، سينما أوليفرستون (المجلس الأعلى للثقافة)، ترجمة: أمير العمري.

٤. السينما المصرية وحقوق الإنسان، تأليف: رفيق الصبان وآخرين (مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان).

٥. السينما التونسية، (المجلس الأعلى للثقافة)، تأليف: سمير فريد وآخرين.

(هـ) الإشراف:

وتمثل هذه المجموعة من الكتب «سلسلة الكتاب السينمائي» التي يشرف على إصدارها. والناشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ضمن سلسلة مشروع الألف كتاب الثاني.

